
3 1761 03611 9485

FACULTÉ DES LETTRES DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS

L'ŒUVRE DRAMATIQUE DE SEDAINE

THÈSE DE DOCTORAT D'UNIVERSITÉ

PRÉSENTÉE A LA FACULTÉ DES LETTRES DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS

PAR

LADISLAS GÜNTHER

PARIS
ÉMILE LAROSE, LIBRAIRE-ÉDITEUR
11, Rue Victor-Cousin, 11

1908

THÈSE

POUR

LE DOCTORAT

La Faculté n'entend donner aucune approbation ni improbation aux opinions émises dans les thèses ; ces opinions doivent être considérées comme propres à leurs auteurs.

FACULTÉ DES LETTRES DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS

L'ŒUVRE DRAMATIQUE
DE SEDAINE

THÈSE DE DOCTORAT D'UNIVERSITÉ

PRÉSENTÉE A LA FACULTÉ DES LETTRES DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS

PAR

Ladislas GÜNTHER

PARIS
ÉMILE LAROSE, LIBRAIRE-ÉDITEUR
11, Rue Victor-Cousin, 11

1908



A MA MÈRE ET A MA GRAND'MÈRE

« Je tiens à exprimer ma profonde reconnaissance à
« M. Gustave Lanson, professeur à la Sorbonne, à
« M. Léopold Sudre, professeur au Lycée Henri IV,
« et à M. Pierre Pégard, diplômé de l'Ecole des Sciences
« Politiques, pour leur aide et pour leurs conseils qui
« me permirent d'exécuter ma tâche.

« Je remercie de même MM. les Conservateurs de
« la Bibliothèque Nationale et de l'Arsenal, ainsi que
« MM. les Directeurs des Archives Nationales, des
« Archives de l'Opéra, de la Comédie Française et de
« l'Odéon, pour leur extrême complaisance au cours de
« mes études et recherches. »

LADISLAS GÜNTHER.

BIBLIOGRAPHIE

BIBLIOGRAPHIE

I. — OUVRAGES GÉNÉRAUX SUR LA LITTÉRATURE FRANÇAISE ET L'ART DRAMATIQUE

1. *Arréat (Lucien).* — « La morale dans le drame, l'épopée et le roman », Paris, Alcan, 1884.
2. *Brunetière.* — « Epoques du théâtre français », Paris, Calmann-Lévy, 1892.
3. *Brunetière.* — « Manuel de l'histoire de la littérature française », Paris, Delagrave, 1898.
4. *Desessarts (Nicolas).* — « Les siècles littéraires en France » ou « Nouveau dictionnaire historique, critique et bibliographique ». Paris, Desessarts, 1800-1803.
5. *Deville (M. A.).* — « La philosophie au théâtre », Paris, Levé, 1883.
6. *Doumic (René).* — « Origines du théâtre contemporain », conférence faite au théâtre de l'Odéon le 15 janvier 1890.
7. *Doumic (René).* — « De Scribe à Ibsen », causerie sur le théâtre contemporain, Paris, P. Delaplane (sans date).
8. *Etienne C.-G. et A. Martainville.* — « Histoire du théâtre français depuis le commencement de la révolution jusqu'à la réunion générale », Paris, Barba, 1802.
9. *Faguet (Emile).* — « Essai sur la tragédie au XVIe siècle », Paris, Hachette, 1883.
10. *Gautier (Théophile).* — « Histoire de l'art dramatique en France, depuis 25 ans », Paris, Hetzel, 1859.

11. *Geoffroy.* — « Cours de littérature dramatique ». Paris, Blanchard, 1825

12. *Hallays-Dabot.* — « Histoire de la censure théâtrale en France », Paris. 1862.

13. *Joannidès.* — « La comédie française de 1680 à 1900 », Paris, Plon, 1901.

14. *Jullien (Adolphe).* — « La comédie à la cour », Paris, Frères-Didot (sans date).

15. *Lanson (Gustave).* — « Histoire de la littérature française », Paris, Hachette, 1902.

16. *Lessing.* — *La dramaturgie de Hambourg.* Traduction de Suckau et Crouslé, Paris, Didier, 1869.

17. *Lucas (Hippolyte).* — « Histoire philosophique et littéraire du théâtre français », Paris, Flammarion (sans date).

18. *Nisard.* — « Histoire de la littérature française », Paris, Firmin-Didot, 1840.

19. *Parigot.* — *Le théâtre d'hier*, Paris, Lecène, 1893.

20. *Petit de Julleville.* — « Le théâtre en France », Paris, A. Colin, 1889.

21. *Petit de Julleville.* — « Histoire de la langue et de la littérature françaises », Paris, A. Colin, 1898.

22. *G. Porel et G. Monval.* — « L'Odéon ». Histoire du second théâtre français, Paris, Lemerre, 1876.

23. *Saint-Marc Girardin.* — « Histoire de la littérature française ou de l'image des passions dans le drame ». Paris, Charpentier, 1843.

24. *Staël (Mme de).* — De l'Allemagne, Paris, Charpentier, 1859.

II. — OUVRAGES SUR LE XVIIIe SIÈCLE

a) Ouvrages sur la langue et la littérature au XVIIIe siècle

1. OUVRAGES MODERNES

25. *Faguet (Emile).* — « Dix-huitième siècle ». Paris, Lecène et Oudin, 1890.

26. *Fontaine* (*Léon*). — « Le théâtre et la philosophie au xviiie siècle », Paris, Baudry, 1879.
27. *François* (*Alexis*). — « La grammaire du purisme et l'académie française au xviiie siècle », Paris, Georges Bellois, 1905.
28. *Gohin* (*F.*). — « Les transformations de la langue française pendant la deuxième moitié du xviiie siècle, Paris, Belin frères, 1903.
29. *Larroumet* (*Gustave*). — « Marivaux, sa vie et ses œuvres », Paris, Hachette, 1882.
30. *Lintilhac* (*E.*). — « Beaumarchais et ses œuvres », Paris, 1887.
31. *Monselet* (*Charles*). — « Les oubliés et les dédaignés », Paris, 1864.
32 *Villemain.* — « Tableau de la littérature française au xviiie siècle », Paris, Didier, 1844.

2. OUVRAGES DU XVIIIe SIÈCLE

33. *Féraud.* — « Dictionnaire critique de la langue française », Marseille, Mony, 1787-1788.
34. *Marmontel.* — « Eléments de littérature ». Paris, Firmin-Didot frères, 1846.
35. *Palissot.* — « Petites lettres sur de grands philosophes », Paris, 1777.
36. *Trublet* (*l'abbé*). — « Mémoires sur les ouvrages et la vie de MM. Fontenelle et de la Motte », Amsterdam, Michel Rey, 1759.

b). Ouvrages sur le théâtre au XVIIIe siècle

1. OUVRAGES MODERNES

37. *Albert* (*Maurice*). — « Les théâtres de la Foire », Paris, Hachette, 1900.
38. *Barberet.* — « Lesage et le théâtre de la Foire », Nancy, 1887.

39. *Barthélemy* (*Charles*). — « Le réalisme dans l'opéra comique au XVIIIe siècle ». Revue internationale de musique, année 1898.
40. *Campardon* (*Emile*). — « Les spectacles de la Foire », Paris, Berger-Levrault, 1877.
41. *Campardon* (*Emile*). — « Comédiens du roi de la troupe italienne ». Paris, Berger-Levrault, 1880.
42. *Drack* (*Maurice*). — « Le théâtre de la Foire et la comédie italienne », Paris, Didot, 1889.
43. *Font* (*Auguste*). — « Essai sur Favart et les origines de la comédie mêlée d'ariettes et la comédie vaudeville », Toulouse, 1894.
44. *Formentin* (*Charles*). — « Essai sur les origines du drame moderne en France », Paris, Pédone-Lauriel, 1879.
45. *Lanson* (*Gustave*). — « Nivelle de la Chaussée et la comédie larmoyante », Paris, Hachette, 1887.
46. *Lanson* (*Gustave*). — « La comédie au XVIIIe siècle », Revue des deux mondes, 15 septembre 1889.
47. *Lemaître* (*Jules*). — « La comédie après Molière et le théâtre de Dancourt », Paris, Hachette, 1882.
48. *Lénient*. — « La comédie en France au XVIIIe siècle », Paris, Hachette, 1888.
49. *Lion* (*Henri*). — « Tragédies et théories dramatiques de Voltaire », Paris. Hachette, 1895.
50. *Sarcey* (*Francisque*). — « L'évolution de l'opérette », « Revue de famille », année 1891.

2. OUVRAGES DU XVIIIe SIÈCLE

51. *Brazier*. — « Histoire des petits théâtres de Paris », Paris, Allardin, 1838.
52. *Fréres-Parfaict*. — « Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la Foire », Paris, Briasson, 1743.
53. *Fréres-Parfaict*. — « Histoire de l'ancien théâtre italien », Paris, Lambert, 1753.
54. *Mercier*. — « Du théâtre ou essai sur l'art dramatique », Amsterdam, 1773.

III. — OUVRAGES ET PIÈCES RELATIFS A SEDAINE

a) OUVRAGES ET ÉTUDES MODERNES RELATIFS A SEDAINE

55. *Auger.* — « Introduction au « Théâtre choisi » de Sedaine », Paris, Didot, 1813.

56. *Curzon* (*Henri de*). — « Un opéra inconnu de Sedaine », Revue internationale de musique, année 1898.

57. *Ducis.* — « Vie de Sedaine », vol. v^e de l'édition « Œuvres de Ducis », Paris, De Bure, 1824.

58. *Gautier* (*Théophile*). Article sur le « Philosophe sans le savoir », Moniteur Universel, 9 mars 1863.

59. *Gisi* (*M.*). — « Sedaine, sein Leben und seine Werke », Berlin, 1883.

60. *Guiyesse-Frères.* — « Sedaine, ses protecteurs et ses amis », Paris, Flammarion, 1907.

61. *Heylli* (*Georges d'*). — « Notice sur Sedaine » publiée en tête du « Théâtre choisi » de Sedaine, Paris, Librairie générale, 1877.

62. *Jal.* — « Dictionnaire critique de biographie et d'histoire », Paris, Plon, 1872.

63. *Jullien* (*Adolphe*). — « Article sur Sedaine. » Revue musicale des Débats, 13 avril 1902.

64. *Moland* (*Louis*). — Introduction au « Théâtre de Sedaine », Paris, Garnier frères, 1878.

65. *Montlouis* (*Mme Renée de*). — « Sedaine », Limoges, 1879.

66. *Préval* (*Jules*). — Histoire du « Philosophe sans le savoir », publiée dans le « Théâtre choisi » de Sedaine, Paris. Librairie générale, 1877.

67. *Rey* (*Auguste*). — « La vieillesse de Sedaine », Paris, Champion, 1907.

68. *Salm* (*Constance de*). — « Eloge historique de Sedaine », Paris, 1797.

69. *Sand* (*George*). — « Correspondance de George Sand », Paris, Calmann-Lévy, 1884.

70. *Sauvetaire* (*Jean*). — « Alfred de Vigny et la fille de

Sedaine ». article publié dans la « Revue d'histoire littéraire de la France », IVe vol. de l'année 1897.
71. *Vigny* (*Alfred de*). — « De Mlle Sedaine et de la propriété littéraire », article publié dans la Revue des deux mondes, 15 janvier 1841.
72. *Vitu* (*Auguste*). — « La maison de Sedaine », article publié dans la « Revue dramatique » en 1886 (Ier vol.).

b) Ouvrages du XVIIIe siècle contenant des documents sur Sedaine

73. *Anecdotes dramatiques* réunies par Clément et de la Porte. Paris, Vve Duchesne, 1775.
74. *Annales dramatiques* ou « Dictionnaire général du théâtre », Paris, Babault, 1808.
75. *Collé* (*Charles*). — « Journal et Mémoires » publiés par J. Bonhomme, Paris, Didot, 1868
76. *Catherine II, Impératrice de Russie* (Lettres de... à Grimm.), publiées par J. Grot, St-Pétersbourg, 1878.
77. *Deffand* (*Mme du*). — « Correspondance inédite », publiée à Paris, Michel-Lévy, frères, 1859.
78. *Dictionnaire dramatique* de la Porte et de Chamfort, Paris, Lacombe, 1776.
79. *Dictionnaire portatif* historique et littéraire de Léris, Paris, Jombert, 1763.
80. *Dufort* (*Comte de Cheverny*). — « Mémoires sur les règnes de Louis XV, Louis XVI et sur la Révolution », publiés par R. Crèvecœur, Paris, Plon, 1886.
81. *Fréron*. — Année littéraire, Amsterdam, 1754-1790.
82. *Grétry*. — « Mémoire ou essai sur la musique », Paris, Imprimerie de la République, Pluviôse, an V.
83. *Grimm*. — Correspondance littéraire de Grimm, Meister, Raquet. etc., édit. M. Tourneux.
84. *Grimm*. — « Lettres de Grimm à Catherine II », publiées par J. Grot, St-Pétersbourg, 1886.
85. *Histoire de l'Opéra-Bouffon* en deux parties, contenant les jugements de toutes les pièces qui ont paru depuis sa naissance jusqu'à nos jours. Amsterdam, 1768.

86. *Histoire du Théâtre italien.* — Paris, Lacombe, 1769.
87. *Histoire du théâtre de l'Opéra-Comique.* — Paris, Lacombe, 1769.
88. *La Harpe.* — « Lycée ou Cours de Littérature ancienne et moderne », Paris, Didier, 1834.
89. *Marmontel.* — « Mémoires d'un père pour servir à l'instruction de ses enfants », Paris, 1804.
90. *Mémoires secrets* pour servir à l'histoire de la République des lettres (de Bachaumont). Londres, Adamson 1762-1789.
91. *Nougaret.* — « De l'art du théâtre ». Paris, Cailleau, 1769.
92. *Palissot.* — « Mémoires pour servir à l'histoire de notre littérature depuis François Ier jusqu'à nos jours », Paris, 1803.
93. *Spectacles de Paris* ou Calendrier des théâtres. Paris, Veuve Duchesne (1751-1794).

c) Mémoires de Sedaine

94. *Sedaine.* — Quelques réflexions sur l'opéra comique, publiés au IVe volume du « Théâtre choisi de Pixérécourt », Nancy, 1843.

d) Manuscrits et lettres de Sedaine

A) Pièces en manuscrits.

95. *Raimond V ou l'Epreuve inutile*, comédie en 3 actes (Archives de la Comédie-française. Dossier « Sedaine » sans cote ni numéro).
96. *Philémon et Baucis,* opéra en 2 actes (Archives nationales : cote : O¹281).
97. *Pagamin de Monaïgue*, opéra en un acte (Archives de l'Opéra). Ce manuscrit provient du fond de M. Nuitler, ex-archiviste de l'Opéra ; il n'est pas encore catalogué et ne possède ni cote ni numéro.
98. *Commissionnaire de Saint-Lazare*, pièce de vers inédite, insérée parmi les autographes de Voltaire, Saurin, Dorat, etc. qui se trouvent à l'Arsenal (manuscrit nº 6844).

B) Lettres de Sedaine.

99. *Au sujet de Maillard ou Paris sauvé.* — Cinq lettres aux Archives de la Comédie française. Dossier « Sedaine » (sans cote).

100. *Au sujet de Philémon et Baucis.* — Aux Archives nationales : lettre de Sedaine au ministre Amelot sous la cote O^{1}614 (n° 253). Lettre du secrétariat de l'Opéra sous la cote O^{1}621, n° 3 (1783).

101. Lettres et pièces relatives aux fonctions d'architecte exercées par Sedaine.

Archives nationales :

Cotes : O^{1}1073^{2} n° 73 (1768), n° 84 (1769), n° 87 (1770), n° 97 (1771), n° 118 (1773) ;
O^{1}1073^{3} n°s 20, 34 (1781), n° 69 (1784), n° 102 (1786) ;
O^{1}1673^{11} n°s 68, 74 (1775) ;
1911 n°s 115, 121, 171 (1768) ;
1912 n°s 17 *bis* et *ter*, n° 100 (1771), n° 69 (1773) ;
1913 n° 195 (1775) ;
1915 n°s 274, 287 (1780) ;
1916 n° 304 (1780) :
1917 n° 19 (1784) ;
1927^{E} n° 14 (1783), n° 17 (1791) ;
1931 passim.
1932 id.
1933 id.

IV. — ÉDITIONS DES AUTEURS MENTIONNÉS

102. *Mlle Barbier.* — Théâtre Paris, Brianon, 1745.

103. *Beaumarchais.* — Œuvres complètes. Paris, Firmin-Didot frères, 1845.

104. *Curne de Sainte-Palaye.* — « Amours du bon vieux temps ». Paris, Vve Duchesne, 1756.

105. *Davesne.* — « Perrin et Lucette », comédie en deux actes et en prose, musique de Cifolelli. Paris, Vve Duchesne, 1774.

106. *Diderot*, éd. J. Assezat.
107. *Dumas fils.* — « Théâtre complet », Paris, Michel-Lévy, 1868.
108. *Fontenelle.* — Œuvres complètes. Paris, Brunet, 1758.
109. *Hénault* (*Le Président*). — « Pièce de théâtre en vers et en prose », Paris, 1770.
110. *La Chaussée.* — Œuvres. Paris, Prault, 1734.
111. *La Fontaine.* — Edition des « Grands écrivains ».
112. *La Motte-Houdart.* — Œuvres. Paris, Prault, 1751.
113. *Le Grand.* — Fabliaux ou contes des xiie et xiiie s. Paris, Vve Duchesne, 1760.
114. *Marivaux.* — « Le prince travesti », Paris, Noël Pissot, 1727.
115. *Montesquieu.* — Œuvres complètes. Paris, Firmin-Didot frères, 1838.
116. *Patu.* — Choix de petites pièces du théâtre anglais, traduites des originaux. Londres, Paris, Prault, 1756.
117. *Jean-Baptiste Rousseau.* — Œuvres. Londres, 1753.
118. *Jean-Jacques Rousseau.* Œuvres complètes. Paris, Alex. Houssiaux, 1857.
119. *Sand* (*George*). — Œuvres de George Sand. Paris, Lévy frères, 1860.
120. *Scarron.* — Œuvres. Paris, Bastien, 1786.
121. *Théâtre de la Foire ou de l'Opéra-comique* contenant les meilleures pièces qui ont été représentées aux foires Saint-Laurent et Saint-Germain. Paris, Etienne Ganeau, 1721.
122. *Voltaire.* — Œuvres complètes. Paris, Didot frères, 1861.

INTRODUCTION

Le XVIIIe siècle, ce siècle d'évolutions religieuse, politique et sociale, aboutissant toutes à la révolution d'Etat, est en même temps une époque d'évolution littéraire, annoncée par les Bayle, les Fontenelle, les Perrault, les La Motte, etc. Le théâtre ne pouvait rester étranger à ce mouvement intellectuel ; il fut, au contraire, le terrain des combats les plus acharnés et l'occasion des innovations les plus hardies.

La Chaussée, Diderot, Beaumarchais, Mercier marquent chacun une étape dans l'évolution de l'art théâtral. Ils contribuèrent à rompre avec la tradition classique, en créant un nouveau genre, inconnu de leurs prédécesseurs, pensaient-ils, le drame.

Diderot fut l'auteur de la nouvelle théorie dramatique, combattue par les partisans de la tradition, acclamée par les esprits novateurs. Il donna même deux pièces, écrites selon ses règles, persuadé que c'était la meilleure manière de prouver les avantages du nouveau genre, car « Zénon niait la réalité du mouvement. Pour toute réponse, son adversaire se

mit à marcher et, quand il n'aurait fait que boiter, il eut toujours répondu » (1).

Cette réponse, Sedaine la fit.

Sedaine, ce maçon-poète et architecte-auteur dramatique, esprit sans culture traditionnelle ni connaissances littéraires, sans émettre aucune théorie, sans proclamer quelque programme d'art, donne son *Philosophe sans le savoir*, et affirme ainsi l'existence de ce nouveau genre dont tous parlaient au XVIIIe siècle. Il le fit, grâce à son talent, spontanément, sans presque se rendre compte qu'il se plaçait à la tête d'une nouvelle et riche production.

Sedaine restera donc toujours, dans l'histoire littéraire de la France, le père du drame moderne. Il le fut bien avant que ce genre se développât à proprement parler et même ce fut un événement isolé dans sa carrière littéraire, puisque, en écrivant *Le Philosophe sans le savoir*, il rompait pour un moment avec ses habitudes d'auteur d'opéras comiques.

Comme auteur d'opéras comiques, il ne doit pas non plus passer inaperçu. Il ennoblit cette création du XVIIIe siècle en la débarrassant définitivement des restes de sa tradition foraine, en l'enrichissant de sujets plus élevés.

Cette partie de ses œuvres le rendit surtout célèbre de son temps ; on comprit et on goûta dans ses pièces tout ce qu'elles avaient de naturel et de primesautier : « Grimm ou Meister, la correspondance littéraire, en

1. Did., *La poésie dramatique*, chapitre I, vol. VII, p. 308.

un mot, l'a comparé à Molière après les petits opéras comiques du début ; à Molière et à Térence après *Le Philosophe*, pour lequel Diderot fut près de se battre ; à Shakespeare, après *Le Déserteur* et *Le Comte d'Albert*, d'accord non seulement avec Diderot, mais avec La Harpe même, le plus dur des aristarques pour l'auteur. Un même jour, il occupe trois théâtres avec de grandes pièces : *Aline*, à l'Opéra ; *Le Philosophe*, aux Français ; *Le Roi et le Fermier*, aux Italiens » (1).

Ces trois pièces représentaient trois genres : le ballet héroïque ou l'opéra, le drame, l'opéra comique. Il s'essaya encore dans un quatrième : la tragédie en prose (mêlée de vers) ; mais, venant à la fin de sa carrière d'auteur dramatique, ce dernier genre ne contribua pas à sa renommée... Nous avons vu qu'elle était glorieuse sans cela et que la production littéraire de Sedaine est riche en pièces représentées et en genres cultivés. Deux lui doivent leur fortune : le drame et l'opéra comique.

Quelle fut l'influence de Sedaine sur l'évolution de ces deux genres ? Quels changements et quelles nouveautés y a-t-il introduits ? Réussit-il dans les deux genres par pur hasard ou bien à cause d'un rapport secret qui les unit ?

Telles sont les questions que nous nous proposons de résoudre.

1. Rey. Sed , p. 43.

CHAPITRE PREMIER

LES PRÉDÉCESSEURS DE SEDAINE DANS L'OPÉRA COMIQUE

Les origines de l'opéra comique sont purement populaires.

Ce genre eut les foires Saint-Laurent et Saint-Germain pour berceau, des entrepreneurs de réjouissances foraines pour premiers auteurs et pour metteurs en scène, la populace au rire grossier, mais facile, pour premier juge et pour public.

Outre la bassesse de son origine, le nouveau genre eut encore à combattre la jalousie de ses aînés, la comédie et l'opéra, qui rejetaient en le méprisant, ce bâtard indigne, mais fort cependant de la foule qui le soutenait. Ayant à lutter contre ses propres imperfections et contre la rivalité de genres plus élevés, les premiers temps de son existence furent pénibles.

*
* *

La foire de Saint-Germain remontait au XII[e] siècle (1), celle de Saint-Laurent au XIV[e] siècle (2), mais

1. Emile Campardon, *Les spectacles de la foire*. Introduction, p. VI.
2. Font., p. 49.

on n'y rencontre des spectacles qu' « à peu près vers l'année 1595 » (1) ; en 1609, chacune de ces deux foires a déjà sa salle de représentations (2), ce qui prouve que les troupes des sauteurs dirigées par Maurice Vanderberck et par Allard, sont bien accueillies par le public (3).

Bientôt le genre des représentations change. Les sauteurs se transforment en acteurs et accompagnent leurs danses et acrobaties d'un certain jeu scénique.

En 1678, on représente même une pièce entière (4), *Les Forces de l'amour et de la magie*, premier symptôme d'un théâtre près de naître.

Ce n'est là qu'une ébauche (5), mais elle possède de l'action et elle est pleine du merveilleux qui devait frapper l'imagination du public d'alors ; elle renferme même en germe le trait caractéristique de toutes les pièces qui lui succèderont : la composition de *deux* éléments. Ici ce ne sont encore que des sauts qui habituent le spectateur à ne voir dans le dialogue qu'un accessoire reliant divers épisodes, les sauts feront place aux couplets et au chant, mais le rôle du dialogue restera le même.

Le vaudeville a de la peine à introduire sur les tréteaux de la foire, le caractère littéraire qu'il recher-

1. Brazier, *Histoire des petits théâtres*, I, 239.
2. *Ibidem*.
3. Fr. Parfaict, *Mémoire pour servir à l'histoire des spectacles de la foire*, I, p. 67.
4. Fr. Parfaict, *Ibidem*, I. Introduction, p. LII.
5. Elle est publiée par Maurice Drack : *Le théâtre de la foire et la comédie italienne*.

che (1). On lui défend de parler, il chante alors ; on lui supprime l'autorisation de jouer des *pièces*, il se contentera de *monologues* ou de scènes mimées, et ayant pour lui le public et des écrivains de talent, il bravera les théâtres privilégiés et la comédie italienne qui, après 1716, commencera à rivaliser avec lui (2).

Vers 1711, un académicien, l'abbé Pelegrin, rédacteur du *Mercure*, auteur de tragédies classiques, donne à la foire *Arlequin à la guinguette* ; il y revient avec *Télémaque* et toujours avec succès.

D'Orneval et Fuzelier se font un métier d'écrire des pièces pour la foire et bientôt apparaît Lesage.

Le nom de Lesage marque une époque dans l'évolution de l'opéra comique. Le vaudeville entre les mains de ses prédécesseurs n'était « qu'un diamant brut dont ils ne connaissaient pas le prix » (3) ; lui le premier sut en montrer la valeur.

Sa rancune contre les comédiens des Français, après *Turcaret*, l'amena à plier son talent à toutes les formes que le théâtre forain devait subir pour se rattacher à la vie. Nous trouvons chez lui des « pièces à écriteaux » (4), comme *Arlequin roi de Sérendib*, joué

1. Cf. M. Albert, *Les théâtres de la foire.*

2. La comédie italienne chassée de France en 1697 après la *Fausse prude*, comédie dirigée contre Mme de Maintenon, (Fr. Parfaict, *Ancien théâtre ital.*, p. 129) fut rappelée en 1716 par le Régent (M. Albert, p 94).

3. *Théâtre de la foire* I Préface des auteurs, p. 6.

4. Le jour où les forains se virent obligés à ne jouer que des scènes mimées, ils eurent l'idée d'exprimer les passages plus

chez la veuve Baron en 1713 (1), ou *Arlequin Tétis*, des vaudevilles du répertoire comme *Arlequin Hulla*, *Le tableau du mariage*, *La boîte de Pandore* ; défenseur des troupes persécutées, il écrit aussi des pièces d'occasion : *Querelle des théâtres* ou les *Funérailles de la Foire*, selon les circonstances (2).

Il collabore souvent avec d'Orneval et Fuzelier, mais « c'est à lui que revient l'honneur du système dramatique » (3) de la première époque du vaudeville. Il raccourcit en un acte les pièces de trois actes qu'on remplissait d'épisodes souvent mal liés, ou bien il a recours au merveilleux qui, en amusant les yeux par divers changements du décor, facilite à l'auteur la conduite de l'intrigue.

Ses personnages varient avec ses sources. Outre les arlequins, pierrots et scaramouches de la comédie italienne, on trouve chez lui pères, rois, sultans, des amoureux, des représentants de toutes les classes sociales, des paysans même.

L'opéra comique devient ainsi, aidé par le talent satyrique de Lesage, une étude de mœurs contemporaines qui, avec la décence introduite par l'auteur de *Turcaret*, n'est point un élément de petite importance.

difficiles à faire comprendre, par des couplets écrits sur des écriteaux pendus aux murs et qu'on changeait suivant la marche de l'action. Les couplets étaient faits sur un air populaire et connu, ils étaient donc chantés par le public qui remplaçait ainsi les acteurs.

1. Fr. Parfaict, *Mémoires pour servir*... etc., I, p. 156.
2. Ces pièces sont jouées entre les années 1713-1722.
3. Barberet Lesage, p. 61.

Après Lesage, il n'y a plus qu'à suivre le chemin qu'il a tracé ; les talents de Piron et de Panard s'y prêteront parfaitement. Maniant plus facilement le couplet que leur devancier, ils copient les modèles qu'il leur a laissés, mais en y mettant un caractère ou plus léger ou plus scabreux.

Tirésias, par exemple, opéra comique de Piron, fit emprisonner le directeur Francisque qui le mit en scène (1) ; *Le Clapperman* présente aussi des situations équivoques ; et quand Piron a recours à l'allégorie, comme dans *La Rose*, ce n'est que pour déguiser un peu son sujet.

Grâce à Panard, le couplet devient l'accessoire favori et par cela indispensable du vaudeville, et l'action qu'il conduit à l'aide de travestissements (*Les petits comédiens*, *La mère embarrassée*, *Les époux réunis*), commence à exiger plus d'application de la part de l'auteur.

En somme Piron et Panard n'apportent aucun changement caractéristique au genre auquel ils se sont adonnés ; leur œuvre montre seulement que leurs auditeurs étaient plus raffinés. Au public facile du temps de Lesage en a succédé un autre dont le goût est plus exercé et qui reste exigeant même dans ses moments de gaîté.

1. *Tirésias* fut joué à la foire Saint-Laurent en 1722 (Fr. Parfaict, *Mém.*, II, 8). Le jour même du spectacle Francisque fut jeté par le public dans un cul de basse fosse, pour avoir « souillé la scène par un spectacle scandaleux » (M. Albert, p. 132).

De plus, les deux auteurs nous semblent s'être voués au nouveau genre non point par occasion comme ces directeurs forains juxtaposant des scènes et bâtissant une pièce par soirée, ni même par suite d'une rancune d'auteur comme Lesage, mais par goût, par aptitudes spéciales pour l'opéra comique. Ils donnent la preuve de la faveur dont jouira désormais le vaudeville, dédaigné toujours par les théâtres privilégiés, mais apprécié déjà et estimé par les gens de lettres.

Sous l'influence de Vadé et de Favart, l'opéra comique subit un changement durable, il acquiert de nouvelles qualités et s'enrichit de nouveaux éléments.

Il semble donc nécessaire de s'arrêter un peu plus longuement sur les deux auteurs qui prirent une si grande part dans l'évolution du vaudeville, d'autant plus qu'ils sont tous deux les modèles que Sedaine aura sous les yeux et qu'il suivra dans ses débuts d'auteur dramatique.

Vadé fut le premier auteur qui fit en France un opéra comique « à l'italienne », *Les Troqueurs* (1753) (1) ; il débuta à l'époque où l'opéra italien était à Paris dans sa plus grande faveur (2).

Poète, Vadé écrivit des épîtres sérieuses et des fables morales qui furent vite oubliées même de ses

1. Fr. Sarcey, *L'évolution de l'opérette* (*Revue de famille*), 1891, t. IV, p. 48.

2. L'opéra italien acquit une grande vogue avec le *Serve padrona* opéra de Pergolèse, représenté pour la première fois à Paris en 1752. Il trouva aussitôt des admirateurs fervents parmi les « philosophes », ce qui décida de son sort (Marm., *Mém.*, I.,358).

contemporains. Mais son talent d'observateur et son goût de théâtre le portèrent heureusement vers la scène où il donna des opéras comiques, comme *Le Trompeur trompé*, *Le Suffisant*, etc. Il introduisit l'étude d'un caractère dans le vaudeville, étude qui parut pour beaucoup déplacée et qui retint cependant l'attention grâce au talent de l'auteur.

Une brève analyse du *Suffisant* nous en montrera la valeur.

Il y a deux femmes dans cet opéra comique, Clitie et Elvire qui l'une et l'autre aiment Lindor, jeune homme franc et modeste. Elvire se souvient de ses anciennes conquêtes : elles lui ont laissé un grand art de séduction ; sa nièce Clitie espère en sa jeunesse et en son amour sincère : ils ne la trahissent point car Lindor l'aime et lui restera fidèle.

Mais toutes deux doivent se garer du chevalier. Ce dernier se le figure tout au moins, car il s'imagine traverser le monde en conquérant des femmes. Il se plaint de ses succès.

Oh, parbleu, s'il fallait aimer
Toutes celles qu'on sait charmer,
Le rôle serait assommant ;
J'y renoncerais assurément,
    Car enfin,
Moi, si j'étais vain,
    Je pourrais
Tant que je voudrais
    Me flatter
Que plus de cent femmes
Respirent pour me regretter :

Elles font
Du bruit, elles ont
Beau crier,
Sans cesse prier,
Soins perdus,
Je vis de leurs flammes (sc. 2).

Il commence à s'occuper de Clitie. Il la croit heureuse de recevoir les leçons de bon ton et les marques d'attention qu'il lui prodigue et il s'étonne beaucoup de ce qu'elle lui préfère Lindor. A défaut de Clitie, il pourrait chercher à avoir Elvire qui, dédaignée par Lindor, s'en contenterait probablement. Mais elle aussi s'est aperçue du caractère du chevalier, qu'elle congédie comme l'a fait sa nièce. Le chevalier, lui, ne s'émeut point de cet échec et, dans sa fatuité, il se prépare à de nouvelles conquêtes.

Ce ne sont pourtant point des essais de ce genre qui ont rendu Vadé célèbre. Il mit sa marque sur l'opéra comique, en apprenant à y introduire la vérité, outrée quelquefois, mais puisée aux sources mêmes et copiée sur la nature. Il avait senti le besoin d'observer les gens des classes inférieures dans leurs mœurs et dans leur langage, dans leurs sentiments et dans leurs impressions et de les reproduire sur la scène tels qu'il les avait vus, peut-être même en exagérant leurs gestes et en les faisant parler plus haut que ne l'aurait voulu leur ton habituel.

Il prenait ses personnages dans ses promenades aux Halles : « le créateur du genre ne parvint à s'y rendre habile qu'en fréquentant les harengères, les poissar-

des, les bateliers »(1); en se faufilant parmi ce monde de cabaret, il en étudiait la psychologie. *Les quatre bouquets poissards* prouvent combien il aimait et combien il savait regarder la vie si animée du peuple.

Il nous le montre par les vers suivants :

. . . . . « Dès l'aurore
Je pars de mon logis...
J'arrive dans l'endroit ou Flore
Voit à regret débiter ses faveurs.
Ou chaque Nymphe avec adresse étale
L'une des fruits, l'autre des fleurs,
Cet endroit... est la Halle.
L'heure, le bruit, le temps, les cris, rien n'embarrasse.
Deux commères étaient aux prises
Et disputaient un panier de cerises.
Enchanté ! je veux voir la scène jusqu'au bout...
Moi, riant des bons mots qu'elles venaient de dire
Pour en entendre encore, je reste entre elles deux... » (2).

Vadé finit par donner une forme dramatique à ses observations en les mettant au théâtre pour créer un genre nouveau, le genre poissard.

Son innovation prête assurément à la critique, mais, en tout cas, par l'opéra comique qui en fut la suite, elle plaida souvent devant les grands la cause des petits et montra, tout au moins, à ceux qui s'amusent, les mœurs et les sentiments de ceux qui travaillent, qui, sans cela, auraient peut-être risqué de rester inconnus... En outre, avec Vadé et le genre poissard, la vie réelle obtient une place au théâtre qui jus-

1. Nougaret, I, 153.
2. *Le troisième bouquet poissard.*

qu'alors la masquait ou par des allégories ou par des peintures de mœurs fictives et galantes.

C'est le cas, par exemple, pour *Jérôme et Fanchonette*, « pastorale de la grenouillère » (1755), ou surtout pour *Les Racoleurs*, qui seraient un tableau exact de la vie réelle si l'expression n'en était un peu forcée.

Voyons *Les Racoleurs*. L'intrigue de cet opéra comique se passe au fond d'une boutique de harengère. Javotte, la fille de Mme Saumon, marchande à la halle, est l'héritière du quartier. Elle va se marier et toute la pièce réside dans le choix qui sera fait parmi les prétendants. Mariage de raison et de situation : c'est Toupet, garçon coiffeur, qui est le candidat de la mère ; mariage d'inclination, et Javotte voudrait bien épouser M. de la Brèche, brillant sergent aux gardes françaises.

Les droits que la mère a sur sa fille finiraient par forcer cette dernière à accepter Toupet pour mari. Mais les racoleurs Jolibois et Sans-Regret, amis de M. de la Brèche, lui viennent en aide. Ils le débarrassent d'un rival importun, en faisant inscrire Toupet au régiment. Javotte se prête au jeu en faisant semblant d'aimer subitement Toupet, qui tout joyeux, boit, s'enivre, et finalement, croyant acheter des billets de loterie... signe son engagement.

La valeur et l'originalité de la pièce est surtout dans la richesse d'expression et dans le tableu de mœurs qui s'y trouvent.

Le dialogue suivant met bien en relief ces qualités :

Toupet. — ... Vous avez tort, car je suis porteur d'une figure heureuse.

Javotte. — Ah ! oui, fort heureuse, et si heureuse qu'ma mère f'rait ben de vous pendre à sa boutique en manière d'enseigne : un merlan comm'vous s'verrait d'loin ; ça l'y port'rait bonheur, ça y attirerait des pratiques.

Toupet. — Ne badinez pas ; sans vanité je pense être d'une structure...

Javotte. — Oui, il est campé, avec ses deux jambes de flûte à l'ognon. Adieu, bijou d'la foire Saint-Ovide ! Oh ! j't'épouse, tu n'as qu'à v'nir : va, pain mollet d'la deuxième fournée (1).

Les tirades de la petite Tonton, sœur de Javotte, sont aussi à retenir, elles devaient charmer les dames de la société d'alors. C'est ainsi qu'elle défend la dignité du métier de sa mère :

« Parles donc, moule à chandelles de vingt-quatre à la livre ; quoi qu'c'est une harengère ? Avec son plumet d'un blanc jaune tirant sur l'sagonin, on voit ben que vous soufflez l'feu avec vot' castor, car la chicorée qui est dessus est fumée comme un jambon, Monsieur d'Mayence ; mais c'est vrai, t'nez c'minois d'tambour de basque, dire que ma mère est une harengère, une femme qui élève ses filles comme des duchesses » (2).

Vadé s'amuse à parler ce langage « peuple » ; il en possède tout le dictionnaire, connaissant bien la grammaire des classes qu'il met en scène. Sans-Regret et Jolibois, par exemple, se disputent pour savoir s'il faut dire : « J'avons été dedans la compagnie » ou : « J'ons été là et là » ; La Ramée, sergent, les réconcilie

1. *Racoleurs,* sc.
2. *Ibidem,* sc., 8.

en leur déclarant qu'il faut dire : « Nous ont été queu-qu'part » (1).

Les mœurs sont en conséquence. Elles naissent sous la plume de Vadé, peut-être par contraste avec la société qui en devait être spectatrice, société non pas plus morale, mais plus affinée. L'auteur désirait plaire à un public qui — les chroniques nous le racontent — ne dédaignait point la vulgarité et aimait parfois même à « s'encanailler ».

Ainsi la jeune fille en acceptant comme fiancé le concurrent qu'elle repousse, trouve des paroles engageantes à lui dire :

« Mais je t'avertis d'vant témoin
Qu'les enfants dont i sera l'père
Li s'ront parents d'un peu loin » (2).

Ces quelques passages amènent à penser que Vadé se complait peut-être trop dans la vulgarité des types et des expressions,qui quoique empreinte de vérité (3), n'est pas toujours faite pour la scène... Il ne s'attache pas seulement au naturel, il cherche presque le naturalisme. Et on pouvait craindre que l'opéra comique avec lui ne devint le théâtre des bas instincts et des dangereuses trivialités voulues et traitées comme une forme d'art.

1. *Ibidem*, sc., 9-10.
2. *Les racoleurs*, sc., 13.
3. M. Ch. Barthélemy, en voulant étudier *Le réalisme dans l'op.-com. au XVIIIe siècle* (étude publiée dans la *Revue intern. de musique*, 1898, p. 618-672) se contente d'analyser l'œuvre de Vadé.

M. Lénient critique Vadé (1) et trouve qu'il fait faire à l'opéra comique un pas en arrière ; sa langue seule pourtant, comparée à celle de Lesage, de Piron, et de Panard, constitue déjà une nouveauté. Les auteurs de pièces à ariettes qui lui succèderont se verront après lui toujours obligés de réserver une large part à la réalité ; dorénavant, ils devront placer leurs sujets dans des situations et dans un milieu réels.

Il ne faut pas d'ailleurs oublier que si les pièces poissardes sont les plus intéressantes qu'a écrites Vadé, il en a écrit d'autres (*Le Bouquet du roi*, 1753, *Les Troyennes*, 1755) d'un caractère différent et que son œuvre était une réaction peut-être nécessaire contre celle de Favart, son contemporain, faite tout entière de poésie pastorale.

Favart, pâtissier, comme son père, de profession, auteur par amour de théâtre, directeur de troupe, enfin, par nécessité, arrive à temps pour donner une dernière impulsion à l'opéra comique, si près de devenir un genre littéraire et lui procure la seule chose qui lui manquait encore, la poésie, poésie gracieuse comme celle qui émane des premières amours de la jeunesse, d'autant plus captivante qu'elle est présentée par un bon écrivain. Il est le premier parmi les auteurs du vaudeville à avoir du style et une forme artistique qu'il sait faire admirablement bien concourir à l'expression de l'amour, thème auquel il revient

1. Lénient, *La comédie en France au XVIII*[e] *siècle*, II, 192.

sans cesse. Ses bonnes pièces ne sont guère que des dialogues amoureux de deux ingénus, et c'est ce qui leur donne tant de charme et d'originalité : ces ingénus sont bien l'œuvre de sa fantaisie, il n'en avait pas trouvé le modèle chez ses devanciers (1).

A travers la « gaucherie de leur langage », perce la sincérité de leurs sentiments. Alain et Nicette ne disent-ils point dans un dialogue :

Alain. — N'êtes-vous pas bien aise de me voir ?

Nicette. — Oui, Allain.

Alain. — Je suis fâché de ne point avoir d'esprit, je vous en ferais présent.

Nicette. — Je n'sais, j'aimerai mieux vous avoir c't'obligation là, qu'à d'autres.

Alain. — Je ne demanderais qu'à vous faire plaisir.

Nicette. — Je voudrais bien vous faire plaisir aussi.

Alain. — Je ne sais comment ça se fait, vous me revenez mieux que toutes les filles du village.

Nicette. — Et vous me plaisez mieux que Robin mon mouton (2).

Tel est à peu près le genre habituel de leurs conversations ; elles sont naïves et inconscientes des sentiments qu'elles trahissent ; quelquefois même dépourvues de retenue. Un jeune garçon se confesse ainsi :

« La nuit quand je pense à Jeannette,
On dirait que j'ai des cousins.
J'fons des sauts dans ma couchette
A réveiller mon voisin.
Comme l'battant d'une horloge
Mon pouls va toujours trottant... etc. » (3).

1. Font. Favart, p. 186.
2. *La Chercheuse d'esprit,* sc.
3. *Les Ensorcelés*, sc. 4.

Favart s'est plu à dépeindre le moment de l'éveil des sens, moment où les impressions sont trop vives pour pouvoir être masquées. Alain et Nicette, Pierrot et Thérèse, Bastien et Bastienne, Annette et Lubin, nous intéressent encore aujourd'hui par l'inconsciente témérité avec laquelle ils vont au-devant du danger qui les guette. Et certes « il était piquant de voir ces jeunes filles qui d'ordinaire fuient ou se dérobent, aller à la rencontre de l'ennemi, le rechercher, l'implorer avec instance, l'accueillir avec gratitude » (1). Tout le talent dramatique de Favart consiste à dévoiler au public des sentiments dont les jeunes amoureux ne peuvent se rendre compte qu'à la fin de la pièce.

Leur charme vient de leur jeunesse ; les garçons ont rarement plus de 18 ans, et l'âge des jeunes filles ne dépasse guère 15 ans. Ces dernières, dans leur coquetterie, conquièrent aisément les bonnes grâces de leur entourage ; Bastienne si satisfaite de sa toilette devait certainement plaire :

« Je regarde si mes manches
Sont blanches,
Si ma colerette
Est bien faite,
Si j'ai lacé dret
Mon corset,
Si mon jupon
Fait bien le rond
Et si mes sabiots
Sont biaux... » (2).

1. Font. Favart, p. 201.
2. *Bastien et Bastienne*, sc. 2.

Elle devait plaire d'autant plus que Mme Favart, la femme de l'auteur, actrice acclamée du Théâtre-Italien, prêtait à ces ingénues la gracieuse élégance de sa personne et s'aidait, dit-on, d'un jeu un peu libertin.

Le cadre dans lequel évoluent ces amoureux les rend encore plus attrayants. Favart se préoccupe du fond de l'action : il le veut printanier et jeune, comme ses héros. Ses pièces se passent donc surtout à la campagne dans un paysage riant ou dans des cours somptueuses, évoquées par son imagination de poète.

Mais cette campagne, ce n'est qu'un décor de théâtre, non point la nature vraie, décor qui suffit à peine à donner un peu de pittoresque à la pièce, et qui jamais ne peut fournir l'idée exacte d'un village. Les amoureux ressemblent au paysage. Colas, jeune paysan conseille Bastienne :

« Pour ramener un inconstant
Il faut paraître un peu coquette,
Faire semblant de fuir l'amant
Que de bonne amitié l'on souhaite » (1).

Ne croirait-on point à l'entendre, se trouver dans un salon du XVIIIe siècle, où un « roué » ferait la leçon à une future Célimène ? Ces ingénus si éloignés du type paysan qu'ils devraient représenter, c'est un des traits caractéristiques du théâtre de Favart. « Dans un simple chapitre de la *Vie de mon père* ou de *M. Nicolas*, de Restif de la Bretonne, il y a plus d'observation

1. *Bastien et Bastienne*, sc. 2.

que dans dix volumes de Favart » (1) dit M. Font, et on ne saurait le contredire.

D'ailleurs, tous les personnages de cet auteur sont trop distingués pour être paysans ; ils sont aussi trop « philosophes », ils paraissent tous être des disciples convaincus du chef du mouvement de leur siècle. L'influence de Rousseau s'était exercée sur tous ces villages. Annette et Lubin comprennent si bien la nature, même dans ce passage :

Annette. — Toutes ces maisons magnifiques
Qu'à la ville on trouve partout
Ne valent pas nos toits rustiques
Ces feuillages nouveaux sont bien plus de mon goût.
Que ces planchers pleins de dorures
Où on ne voit le bonheur qu'en peinture.
Lubin. — Les grands ne sont heureux qu'en nous contrefaisant :
Chez eux la plus riche tenture
Ne leur paraît un spectacle amusant
Qu'autant qu'elle rend bien nos champs, notre verdure,
Nos danses sous l'ormeau, nos travaux, nos loisirs :
Ils appellent cela, je crois, un paysage.
Annette. — Ah ! Lubin, nous devons bien aimer nos plaisirs
Puisqu'il faut tant d'argent pour en avoir l'image (2).

Favart reste donc bien de son époque et on peut le constater même dans ces pièces qui ne sont point du genre campagnard. Ninette (3) par exemple est une

1. Font. Favart, p. 202.
2. *Annette et Lubin*, sc. 3.
3. Ninette de *Ninette à la cour*, vaudeville de Favart en 3 actes.

petite paysanne qui n'a jamais été à la ville, elle critique néanmoins les travers de la cour, comme si une philosophie spéciale lui avait ouvert les yeux. En général, l'auteur passe avec une grande facilité de la cour de Soliman au salon parisien du XVIIIe siècle. Il lui suffit pour cela d'une réflexion de Roxelane :

> « Le monde est une comédie.
>
> . . . .
>
> Lorsque la toile tombe, empereurs et sujets,
> Tous sont égaux et camarades » (1).

Favart possède pourtant le sens du théâtre ; il sent la nécessité de la « couleur locale » et ose même faire chausser à sa femme de vrais sabots (2) à la place des bas brodés et des souliers de satin blanc que mettaient jusqu'alors toutes les paysannes de théâtre, et cependant nous voyons combien son œuvre est loin de la réalité. Son village et ses personnages restent de petits paysages et de petites silhouettes à la Watteau et à la Boucher, aussi aimables et gracieux, mais tout aussi fictifs.

Quant à ses derniers opéras comiques, ils sont imprégnés d'un idéalisme ennuyeux qui fait perdre aux héros de la pièce tout leur naturel et toute leur individualité, à l'intrigue tout son intérêt. L'œuvre, par conséquent, n'a plus aucune originalité.

La sensibilité du XVIIIe siècle n'a pas été sans

1. *Les trois sultanes*, III, 5.
2. Dans le rôle de Bastienne (*Bastien et Bastienne*, op. com., joué en 1753).

influence, même sur le vaudeville. *Les Moissonneurs* (1768), *La Rosière de Salenci* (1769), *L'Amitié à l'épreuve* (1770) en sont toutes pleines.

L'analyse même brève d'une de ces pièces le montrera aisément. Prenons par exemple *Les Moissonneurs*.

Le sujet en est banal. La jeune Rosine, après la mort de son père, est dédaignée par sa famille à cause de sa pauvreté ; elle vit au village dans une cabane de paysan. Le travail et la vertu, seuls biens qu'elle possède, la défendent contre les entreprises de Dorival, neveu de Candor, seigneur du village. Candor la défend aussi et finit par l'épouser. Cette conclusion est conforme aux principes du « bon seigneur » ; ses uniques amis sont les moissonneurs, il mange à leur table, il offre son propre vin au vieillard qui, ayant soif, s'en allait à la fontaine, et il protège les glaneuses :

« Laisse tomber beaucoup d'épis
Pour qu'elle en glane davantage
. . . .
On s'enrichit de ce qu'on donne ;
Le malheur est sacré pour moi » (1).

Sa manière d'être toute idéale suscite un dévouement et une reconnaissance d'un caractère tout aussi idéal. C'est ainsi que Rosine dépeint les sentiments que les villageois ressentent pour lui.

1. *Les moissonneurs*, I, 4.

« Vous êtes vénéré de toute la contrée,
Dès que nous vous voyons notre bonheur paraît.
Tous vos discours ne tendent qu'à nous plaire,
Nos cœurs n'en perdent jamais rien ;
Vous ne parlez que pour dire du bien,
Vous n'agissez que pour en faire.
Quand vous êtes heureux, nous sommes tous contents.
Vos yeux nous servent de présage ;
Nous consultons votre visage,
Comme on regarde au ciel, pour prévoir le beau temps » (1).

Mais Candor n'est pas une exception. Tout le pays est d'une rare vertu. Dorival envoie sa bourse pleine d'or à Gennevote, tutrice de Rosine, pour entrer dans les bonnes grâces de la jeune fille : cette bourse lui revient après avoir passé entre les mains de nombreuses personnes, augmentée même de la somme qu'il avait donnée à son intendant pour prix de sa commission.

Si on a pleuré au moment où Lubin, malgré son mépris des lois, obtenait son Annette (2), les dames les plus sensibles sont restées l'œil sec pendant toute la représentation des *Moissonneurs*. Ne pourrait-on pas dire de ces opéras comiques qu'ils sont la « comédie larmoyante » mise en vaudeville ?

Une constatation intéressante peut être faite au sujet de Vadé et de Favart. Tous deux, d'un talent remarquable, ont pris une grande part au développement de l'opéra comique ; mais, créant deux variétés

1. *Les moissonneurs*, III, 8.
2. Lacombe, *Théâtre italien*, II, 467.

de ce genre absolument différentes, ils n'ont atteint la vérité ni l'un, ni l'autre. Par cela même, le premier, en forçant trop la note réaliste, le second, en se perdant trop dans les rêves de son imagination, provoquent tous deux une bifurcation dans l'opéra comique. Cette division pouvait être dangereuse si leurs successeurs s'étaient attachés chacun uniquement à l'un de ces deux types, mais les deux variétés réunies par un homme de talent rendront l'opéra comique plus riche et élargiront son horizon. Sedaine assumera ce rôle.

L'époque de Sedaine est une époque heureuse. Le Vaudeville forain, bientôt réuni à la Comédie-italienne (1), deviendra un théâtre privilégié comme les autres et, de ce jour, il acquerra la prospérité qu'il attendait depuis si longtemps. « Il y avait un tel concours de peuple — disent les chroniqueurs — que quatre prédicateurs de Paris n'en avaient pas la moitié autant quand ils prêchaient » (2).

Ce bien-être soudain ne lui enlèvera pas sa vitalité d'autrefois ; au contraire, sûr qu'il pourra vivre désormais sans entrave, il pense à étendre les cadres de son action scénique et de son genre. Aussi, à ce moment, sur la scène des Italiens, « toutes les classes de la société ont leur entrée, depuis le grand seigneur, noblement insipide, et le petit maître maniéré, jusqu'au rustre suburbain et à la poissarde de la Halle.

1. *La Grande Réunion* eut lieu le 7 février 1763.
2. Brazier, *Histoire des petits théâtres de Paris*, p. 158.

Il admet tous les travers et tous les idiomes, aussi nul théâtre ne possède une collection de types plus variée, ni un vocabulaire plus étendu » (1).

Sedaine arrive donc au moment opportun. Mais se contentera-t-il de glaner dans les œuvres de ses prédécesseurs ou sera-t-il original ? Nous le verrons dans le chapitre suivant.

1. Barberet-Lesage, p. 9

CHAPITRE II

SEDAINE, AUTEUR D'OPÉRAS COMIQUES

Sedaine parut aux yeux du public littéraire pour la première fois en 1752 (1). Il apportait alors, modeste

1. Voir deux publications récentes : *La vieillesse de Sedaine*, par M. Auguste Rey (Paris, Champion 1906), qui traite d'une manière scientifique la deuxième partie de la vie du poète et *Sedaine, ses protecteurs et ses amis*, par Guieysse Frères (Paris, Flammarion, 1907), qui raconte anecdotiquement, mais très en détail et après avoir dépouillé toutes les sources connues, l'existence entière de Sedaine. Nous pouvons dans ces conditions nous borner à ne donner qu'un résumé de la biographie du poète :

Jean-Michel Sedaine naquit le 4 juin de l'année 1719, à Paris. Fils d'un architecte, il faisait ses études au lycée des Quatre-Nations, quand la ruine subite de son père le força à les interrompre. Il avait alors treize ans. Son père se rendit dans le Berry, en quête de travail et prit les deux aînés avec lui. Un troisième enfant resta près de sa mère, à Paris. Peu de temps après, le père mourut dans le Berry ; les deux garçons revinrent chez leur mère, et Michel se vit, comme il était l'aîné, père de cette famille. Il trouva au vieux chantier de son père, une place et de quoi gagner la vie des siens. Mais il souffrait de ne pouvoir continuer ses études qu'il aimait assez pour, après avoir fini sa journée de travail, le soir, lire les classiques et compléter son instruction. Peu à peu, il commença à s'exercer lui-même, à faire des vers.

Il eut la chance d'attirer l'attention de M. Buron qui le libéra de

poète débutant, le fruit de ses loisirs où libre des travaux de maçon, il traduisait Horace et composait ses *Pièces fugitives*. Celles-ci trouvèrent bon accueil et se firent une place dans la riche production de poésies de toute sorte du XVIIIe siècle. Deux choses attirèrent l'attention sur ces poésies lyriques du jeune poète : son métier de maçon et sa franchise de l'avouer.

Voici ce qu'en pense un de ses contemporains,

son rude métier pour le faire travailler dans son atelier d'architecte ; le crayon et la plume allaient mieux à la main d'un futur poète que le marteau.

Mais c'est M. Le Comte, ancien magistrat qui, en assurant à Sedaine douze cents livres de rente pour l'inspection de ses maisons, lui permit de s'adonner complètement aux lettres.

La carrière littéraire de Sedaine commença donc un peu tard. Au théâtre, il débuta à l'âge de 37 ans. Son mariage arriva de même aussi tardivement. Il se maria le 4 août 1769, à l'âge de 50 ans, avec Suzanne-Charlotte Sérizy dont il eut quatre enfants. Ils vinrent tous au monde dans le grand logement qu'il occupait au Louvre, comme secrétaire de l'Académie de l'architecture.

Cette place lui fut accordée après la mort de M. Camus, grâce à M. de Marigny. Ses relations étaient d'abord des artistes et des philosophes : Lekain, Préville, Pajou, Houdon, Grimm, d'Alembert, Diderot étaient de ses amis.

Le bien-être dont il jouit à cette époque, quelque modeste qu'il soit, le pousse à en faire part à d'autres autour de lui ; il adopte David et lui donne le moyen de cultiver un art qui le rendra bientôt célèbre, et héberge parmi ses enfants les demoiselles Guéret restées orphelines après la mort d'un de ses amis.

Le 18 mai 1780, nouveau changement de domicile, grâce à la libéralité de Catherine, impératrice de Russie, qui lui accorda une somme respectable pour deux pièces qu'il lui avait faites sur sa demande. Il peut devenir propriétaire d'une petite maison de campagne à Saint-Prix. C'est dans cette vallée de Montmorency qu'il eut la joie, le 27 avril 1876, de se voir nommer académicien à la place de Watelet. Il y mourut le 18 mai 1797, entouré d'amis et jouissant des soins de sa femme dévouée.

Fréron : « Ce recueil de *Pièces fugitives*, me paraît digne, Monsieur, d'être distingué de la foule, et par la variété des sujets qu'il renferme, et par des traits de génie répandus dans plusieurs de ces petits ouvrages. Il y a beaucoup de naturel et de vérité dans l'expression. Peut-être désirerait-on plus de choix, plus de goût. Ce sont des grâces trop simples, trop négligées, ce n'est pas une bergère touchante, d'un caractère tendre et délicat ; figurez-vous une jeune paysanne vive, spirituelle ; on ne trouve pas toute l'élégance possible à sa parure, mais on voit avec plaisir son air de franchise et de bonne humeur » (1).

Sedaine a beau imiter Tibulle, traduire Horace ou écrire des Eglogues, il y a peu de chose des auteurs classiques qui soit passé en lui. Il touche et intéresse par le naturel de ses épîtres adressées à ses amis, ou de ses chansons populaires qu'il s'amuse à écrire. Elles trahissent un talent original qui fait vibrer une corde inconnue jusqu'alors, touchante par sa simplicité.

Monnet ne se trompe point en voyant dans Sedaine un auteur d'opéras comiques (2).

1. Fréron, *Année litt.*, année 1754, VI, 191.

2. L'anecdote est connue. Monnet arrive demander à Sedaine un opéra-comique pour son théâtre, mais le jeune poète ne se sent pas de force à composer toute une pièce; il attend deux années encore pour consentir aux prières instantes de Monnet qui, cette fois, lui demandait secours à la veille d'une banqueroute. L'entrepreneur forain lui propose le sujet à traiter, et se charge de trouver un musicien. Ainsi naquit le *Diable à quatre.*

Les chansons de Babet (1), ou bien *On dit que je suis gentille* (2), *La tentation de Saint-Antoine* (3) demandent seulement une situation quelconque pour être chantées et applaudies sur le théâtre. *La tentation de Saint-Antoine* peut même être considérée comme un bon exercice à « parodier » des airs. Dans cette chanson, occupant trois pages du volume, Sedaine emploie treize mélodies.

Selon Sedaine, sa vocation dramatique fut un effet de hasard ; il l'a due au service qu'il rendit à Monnet. Peut-être sans cette demande du directeur, n'aurait-il pas affronté la scène, mais il est certain qu'il le désirait depuis longtemps :

« Ah ! si plus fort et de verve et de ton
Pour le théâtre... Eh ! grands Dieux que fait-on ?
Serais-je enfin la première merveille ?
C'est à trente ans qu'on vit briller Corneille.
. . . .

C'est Sedaine en personne qui raconte ainsi les origines de ses débuts d'auteur dramatique dans le petit mémoire qu'il écrivit vers la fin de sa vie sous le titre : *Quelques réflexions sur l'opéra comique*. Ce mémoire resta la propriété des enfants de notre auteur ; il fut offert à Pixérécourt par une des filles de Sedaine en remerciement d'une gratification de 1.200 francs qu'elle reçut de ce directeur. Nodier le publia avec les œuvres de Pixérécourt.

L'anecdote mentionnée se trouve dans le IV[e] t., p. 501, des œuvres de Pixérécourt.

1. Voir la seconde édition des *Pièces fugitives* sous le titre *Recueil de poésies*. Londres, Paris, Vve Duchesne, 1760. Babet est à la 70[e] page du II[e] vol.

2. *Ibidem*, II, p. 72.

3. *Ibidem*, II, p. 53.

. . . Que je serais content
Si quelque jour, sur les pas de Voltaire
De mes travaux j'enchantais le parterre.
Dieux ! quel plaisir et quelle volupté
D'être partout cherché, couru, fêté ! » (1).

Il essaya même bientôt de donner une forme concrète à ses soupirs et à ses rêves, mais modestement encore. Son *Recueil de poésies* renferme deux petits ouvrages scéniques : *Impromptu de Thalie ou la Lunette de vérité* (2) et *Anacréon*, pastorale héroïque (3).

La première de ces esquisses scéniques, type de ces pièces « à tiroir » que Lesage connaissait si bien, représente Thalie, chassée du ciel pour avoir fait aux dieux une répartie trop spirituelle. Elle s'ennuie sur la terre ; Mercure lui offre alors une lunette de vérité qui découvre le fond des pensées et de l'âme de ceux qui s'en servent, c'est-à-dire du vieillard amoureux d'une enfant de 16 ans, uniquement préoccupé de science, ou tout au moins voulant le paraître, du procureur et de sa femme, mari parjure et femme infidèle contrastant en réalité si fort avec ce que le monde en pense, du valet dévoué volant son maître, digne d'un tel serviteur. La lunette trahit les intentions de Valère et d'Eraste qui se croyaient mutuellement amis ; elle dévoile enfin l'amour timide de Colin et de Colette, se querellant par manque de courage à se déclarer cet amour.

1. *Recueil de poésies*, *Bel esprit*. I, p. 32.
2. *Ibidem*, II, p. 111.
3. *Ibidem*, II, p. 161.

Cette petite pièce d'un genre démodé pour l'époque n'a rien d'intéressant en elle-même ; elle montre seulement des personnages, tous connus depuis longtemps, prouvant chez l'auteur qui les avait créés, le talent nécessaire pour les faire vivre sur la scène.

L'Anacréon (1), pastorale héroïque, comme l'auteur l'appelle, est une de ces nombreuses productions de l'époque, où le motif banal d'un cœur percé par « les flèches de l'Amour », est pour l'auteur une occasion de rajeunir assez heureusement un sujet vieilli. Il y a assez de charme et de poésie dans cette pastorale. Les vers y sont peut-être même plus légers qu'ailleurs. On lit donc avec plaisir les scènes où l'Amour en colère contre Anacréon, qui le dédaigne pour herboriser avec ferveur, lui lance sa flèche envenimée. Il frappe aussi le cœur de la bergère Céphise. Et ainsi blessées, il réunit ses deux victimes qui, sans le savoir, se plaindront mutuellement de leurs amours.

On voit donc que Sedaine s'intéresse vivement au théâtre ; on voit encore qu'il pense sérieusement aux lois et aux théories du vaudeville. Déjà dans la *Satire contre le goût des ouvrages poissards* (2), il songe à l'opéra comique et critique Vadé, mais, ce qui est pour nous de la première importance pour l'intérêt qu'il porte à ce théâtre, il écrit tout un petit traité sur

1. Ecrit en 1754 pour être joué dans une maison de campagne chez M. L. B ..

En 1768, Sedaine le donne aux Italiens, où il n'eut pas de succès (*Ann. dram.*, 303 ; *Dict. dram.*, I, 99).

2. *Recueil de poésies*, I, 72.

le genre qu'il illustrera un jour. C'est *Le Vaudeville*, poème en quatre chants en vers (1), où il recherche les origines du vaudeville dans la nature humaine qui, depuis le commencement du monde, chantait ses tristesses et ses joies. Il hausse ainsi la dignité de l'opéra comique, car du moment qu'il a des ancêtres dans les premiers laboureurs chantant pendant leur travail, ou dans la mère berçant son enfant, une chanson à la bouche, on ne pourra plus l'accuser d'être un genre bâtard ou hybride...

« Ainsi naquit cet être si fertile
L'art chansonnier, le brillant vaudeville,
L'Amour, Bacchus et la Malignité
L'ont par degrés à son comble porté » (2).

L'Amour, Bacchus et la Malignité seront aussi le titre des trois derniers chants du poème.

Sedaine parle en fervent admirateur de la gravité de l'opéra comique et de la place nullement inférieure qu'occupe

... « le Vaudeville
Le plus parfait et le plus difficile » (3).

Ce genre peut être une excellente arme contre les vices du siècle ; il en a les moyens :

« C'est ce couplet qui frappe sans scrupule
Sur les défauts et sur le ridicule,
Sans rien nommer, utile en son chagrin,
Il prend ses lois du tour de son refrain » (4).

1. *Ibidem*, I, p. 147.
2. *Recueil de poésies*, I, 160.
3. *Ibidem*, I, 188.
4. *Ibidem*, I, 188.

et il peut servir à l'amélioration du peuple pourvu :

« Que le ciseau, savant, avec lenteur
Exprime ici dans ce marbre enchanteur,
Le peuple heureux, le laboureur tranquille,
Sûr de jouir des fruits de ses travaux.
Là, présentez aux portes de la ville
Cet institut autant noble qu'utile
De nos guerriers, de nos jeunes héros,
L'Ecole ouverte auprès de leur asile.
Dans maint cartouche à vos efforts docile,
Mettez les Arts, les talents, les caresses,
Tous les Etats en leur place fixés,
Le Magistrat, à ses devoirs fidèle,
Servant à tous de frein et de modèle ;
L'homme d'Etat devenu citoyen,
Le grand Seigneur ne pouvant que le bien,
Et pour l'honneur de l'Europe savante,
Représentez la Raison triomphante
Sur les débris des Préjugés divers.
Pendant son règne éclairant l'Univers
Pour rendre mieux la publique allégresse,
Examinez ce peuple qui s'empresse.
Voyez, voyez, dans ses yeux satisfaits
L'expression que tire la tendresse
Du fond des cœurs touchés de ses bienfaits » (1).

Sedaine exige du vaudeville qu'il devienne didactique non plus par la satire, comme il l'était jusqu'alors, mais en faisant un tableau de mœurs qui attire par sa beauté. Au lieu de rire du méchant, pourquoi ne pas peindre le bon, en donnant en même temps un modèle à suivre. C'est l'influence du siècle qui fait ainsi parler Sedaine, la sensibilité qui perce

1. *Recueil de poésies*, I, 196, 197.

même sous la plume du poète le plus naturel et le plus sincère.

En exposant l'histoire de l'évolution de ce genre, il s'attarde sur Favart, de façon à attirer l'attention...

... « Le Dieu de genre agréable
De ce côté jette un œil favorable.
A ses accents, le Génie accourut
Saisit Favart et lui dit : Plais ; il plut.
Correct, exact et même assez poète,
Le flageolet, le clairon, la musette
Ont réussi tour à tour dans ses mains.
Il renvoya la morale pesante,
Les couplets froids, la prose languissante,
Marcha toujours par les plus courts chemins,
Et d'une scène, avec art travaillée
Sut éviter la forme détaillée
En ne donnant au fond de son sujet
Que les grands traits, les masses de l'objet.
Du suc des fleurs et des beautés éparses
Dans le roman et ses antiques farces
Pleines d'esprit, de défauts et de fiel,
Adroitement il composa son miel.
D'un conte usé qu'embellit La Fontaine
Il sut tirer une brillante scène
Et dans son vol plein de légèreté,
Pour badiner, ne se fiant qu'aux grâces,
Le mot plaisant, l'Equivoque à deux faces,
Ne s'offrit plus qu'en marchant de côté » (1).

Cette admiration pour son futur confrère ne fut pas sans influence sur ses œuvres. Il l'aura devant les yeux lorsqu'il débutera dans la carrière des lettres ; cependant il ne tardera pas à en voir les défauts :

1. Vaudeville, I, 192.

« Ne donnez point dans ces sujets vulgaires,
D'un faible esprit, ressources ordinaires.
Toujours Lisette et toujours son corset ;
Colin alors lui coupe son lacet
Dans un bocage, au bord d'une onde claire,
Et toujours loin des regards de sa mère » (1).

Il ne condamne certes pas l'amour, mais il le souhaite plus spirituel, plus chaste et plus simple, plus dégagé de la pastorale sensuelle :

.... « Et de l'Amour attendez vos lauriers,
C'est Lui qui sait, sous le naissant feuillage,
Du rossignol animer les accents.
Il doit avoir votre premier encens
Et le premier attirer votre hommage.
Mais cet enfant, simple dans son langage,
Ne veut qu'un ton, aussi simple que lui.
Fuyez des mots le bruyant étalage,
Vides de sens et voués à l'ennui » (2).

En parlant du but et des qualités de l'opéra comique, Sedaine n'omet pas, déjà dans cette première ébauche théorique sur le genre, la couleur locale.

« Le Camaïeu, dans l'art de la peinture,
Peut s'élever jusqu'au plus grand sujet.
Mais d'une main toujours fidèle et sûre,
Il doit lier le tout à son objet,
L'ombre, le clair, la place, la figure,
Et ne jamais oublier la nature.
Tel est le couplet, soit que perçant les cieux,
Il chante Iris, ou Louis, ou les Dieux,

1. *Ibidem*, p. 166.
2. Vaudeville, I, p. 162.

Ou qu'humblement, dans un pré, sur l'herbette
Il réunisse ou Colin ou Colette
Il doit saisir et le style et les mœurs
Et ne jamais oublier ses acteurs » (1).

Ces exigences dans le style et dans le choix des mœurs nous prouvent qu'il voyait aussi autre chose que Favart, sur l'horizon du vaudeville. Son œil observateur ne se laissait pas aveugler par une trop grande admiration pour cet auteur et trouvait encore Vadé, son ami intime d'alors (2).

Le théâtre de ce dernier l'intéresse, mais son esprit clairvoyant en aperçoit les imperfections et les outrances. Sedaine voudrait :

« Que la raison, ornant ses plus doctes chansons,
Prodigue autant d'esprit qu'elle enfante de sons ;
Le Poissard aussitôt, à ces talents superbes,
Oppose effrontément quelques méchants proverbes,
Et sans art, vomissant de son rauque gosier
De fades jeux de mots l'assemblage grossier » (3).

Il était nécessaire de citer presque intégralement ces passages de Sedaine, car outre qu'ils caractérisent les opinions théoriques de l'auteur, ils sont encore la preuve, et de la meilleure source, que Favart et Vadé lui serviront en quelque sorte de modèles au début de sa carrière dramatique.

1. Vaudeville, I, p. 169.
2. Dufort, *Mémoires*, I, 235.
3. *Recueil de poésies*, Satire contre le goût des ouvrages poissards, I, 73.

§ 1er. — Sedaine continuateur de Vadé et de Favart

« Une demi-somnolence (c'est vers l'année 1758) qui n'était point sans charme, s'étendit bientôt sur l'Opéra-Comique. Il eut pourtant un brusque et bruyant réveil à l'apparition de cinq ou six petites pièces de Sedaine, dont la musique ne parvint pas à étouffer la franche originalité » (1). Ce réveil se fit d'abord grâce à une traduction. Sedaine, en se laissant entraîner par Monnet, qui lui trouve même un musicien Philidor (2), à donner une pièce de théâtre,

1. Barb., Lesage, p. 58.

2. Sedaine a travaillé avec trois musiciens de son temps, Philidor, Monsigny et Grétry. Par occasion encore Bianchi, Duni, Sodi et de la Borde firent la musique de quelques-unes de ses pièces. Voici la liste des opéras comiques de Sedaine, groupés d'après les musiciens qui y ont collaboré.

Philidor a composé la musique de : *Diable à quatre ; Blaise le savetier ; L'Huître et les Plaideurs ; Le Jardinier et son seigneur ; Les Femmes vengées.*

Monsigny a composé la musique de : *On ne s'avise jamais de tout ; Le Roi et le Fermier ; Rose et Colas ; Le Déserteur ; Le Faucon ; Félix ; Aline, reine de Golconde ; Philémon et Baucis.*

Grétry, celle de : *Le Magnifique ; Aucassin et Nicolette ; Le comte d'Albert ; Richard Cœur de-Lion ; Raoul Barbe-bleue ; Guillaume Tell ; Thalie au nouveau théâtre ; Amphitryon.*

Bianchi, celle du : *Mort marié.*

Duni, celle de : *Les Sabots* et *Thémise.*

Sodi, celle de : « *Troqueurs dupés* ».

De la Borde, celle de : *L'Anneau perdu et retrouvé.*

Grimm dit à propos de Sedaine et de ses collaborateurs (Corr. IX, 174) : « C'est un singulier homme que ce Sedaine. Il a quitté Philidor avant qu'il fût ce qu'il est devenu ; il a fait réussir Monsigny, malgré toute la pauvreté de son style ; il prend

suivit son conseil et appropria à la scène française une farce jouée récemment à Londres (1).

Le Diable à quatre qui est un arrangement, pour le théâtre de la Foire, de la petite pièce anglaise, traduite par Patu (2) ouvre la carrière dramatique de Sedaine, le 19 août 1756 (3). L'idée de chercher son sujet en Angleterre lui procure une situation neuve et dramatique en elle-même.

Le Marquis, seigneur bonasse et docile, a une femme qui est la méchanceté même. Elle fait le « diable à quatre » sans discontinuer, en tyrannisant tout son entourage. Un magicien s'en mêle et change la marquise en Margot, femme du savetier Jacques. Elle souffrira ainsi la rude vie de cette dernière, mariée à maître Jacques. Et celui-ci est d'un caractère plutôt rude. La marquise doit voir encore sa place au palais et près du marquis prise par une autre. C'est le comble de sa punition. L'affront qu'elle endure change son mauvais caractère. Alors le magicien, arrivant toujours au bon moment, fait restituer à chacune de ces deux femmes son rôle véritable Car la remplaçante c'était Margot, femme de maître Jacques, qui

Duni quand il est vieux ; quand Grétry sera mort, il voudra travailler avec lui, et je crains que ce ne soit bientôt ». La boutade de Grimm, juste peut-être en ce qui concerne Philidor et Monsigny, se trompe d'avance sur Grétry qui fit, comme on le voit, la musique des plus importantes pièces de Sedaine.

1. Le titre de la pièce doit être : *Devil to pay* (M. Albert, v. p. 209).

2. « Choix de petites pièces du théâtre anglais, traduites des originaux » par Patu, I, 147.

3. *Anecd. dram.*, I, 264.

en récompense de sa bonté, toujours grâce au magicien, fut marquise pour quelque temps. Son rôle fini, elle doit revenir à sa cabane et rejoindre le savetier. Sans doute ce dernier, grâce à ces incidents ne battra plus sa femme, mais on a quand même quelque regret que Margot n'ait dû subir cette métamorphose, que pour céder sa place à la Marquise en punition. Elle va laisser ce monde brillant qui l'a tant charmée pour rentrer dans sa triste boutique.

Certes, c'est une gloire de se contenter du peu qu'on possède après avoir connu la richesse, mais la pauvre Margot se faisait une telle joie d'aller en carrosse...

Cette situation dramatique, heureuse à cause du contraste de la position sociale des deux femmes et de l'entourage qu'elles ont dans chacune de ces conditions, est relevée encore par des épisodes comiques. Elle eut beaucoup de succès sur la scène du théâtre de la foire Saint-Laurent (1), et quelques couplets, comme celui de Margot, devinrent populaires (2).

1. Léris, *Dict. port.*, p. 144.

2. Je n'aimais pas le tabac beaucoup ;
J'en prenais peu, souvent point du tout :
Mais mon mari me défend cela,
Depuis ce moment-là
Je le trouve piquant
Quand
J'en veux prendre à l'écart
Car
Un plaisir vaut son prix
Pris
En dépit du mari.

« Couplet qui a été applaudi et retenu » selon Fréron, (*Annee littéraire*, 1758, t. II, p. 108).

Le Diable à quatre, c'est la satire souriante et facile ; Sedaine, dans cette première pièce, ne s'éloigne donc pas de la vieille tradition. Voici ce qu'en dit Maurice Albert. « Cette libre traduction était si ingénieusement faite, si bien appropriée au public, dont elle devait causer la joie, qu'elle semblait avoir été de tout temps destinée au Théâtre forain. Lesage et Fuzelier l'auraient volontiers reconnue et admise dans leur recueil : et s'il s'intéressait encore à ces divertissements dont le caractère avait tout changé, le vieux d'Orneval dut frémir d'aise au fond de sa retraite. C'est qu'en effet plusieurs des éléments familiers de l'ancienne farce foraine se retrouvent dans *La Double métamorphose* ou *Le Diable à quatre*. Plaisants jeux de scène, changements de théâtre, métamorphoses, tours de magie noire, apparition de démons costumés en abbés, en plumets, en procureurs, intervention d'un personnage allégorique, la Vengeance, danses, airs de vielle, vaudeville bien entendu, rien n'y manque » (1). C'est à peu près la même chose, peut-on dire, moins les intermèdes magiques à noter, des pièces suivantes que Sedaine donne au théâtre forain. Car il y revint.

Dans son mémoire sur l'opéra comique, il veut mettre son second début sur le compte du Directeur Corbie, et raconte une scène identique à celle qui s'était passée jadis entre Monnet et lui (2). On peut

1. M. Albert, 210-211.
2. *Quelques Réfl. Pir.*, IV, p. 503-504.

supposer que cette fois il accepta plus facilement la proposition qui lui était faite. Les applaudissements qu'il connut devaient le tenter... et de nouveaux succès suivirent les premiers, au moins grâce au *Blaise le Savetier*, joué le 9 mars 1759 (1).

Ici les personnages que fait mouvoir le dialogue et les situations ne proviennent plus d'une traduction, comme dans le précédent opéra comique, ils sont seulement inspirés d'après le conte de La Fontaine, *Le conte d'une chose.* Ils n'en sont pas moins vivants pour cela.

Le sujet, on le connaît donc. La femme de Blaise se débarrasse d'une dette criarde par sa coquetterie envers le créancier, facile à prendre. Celui-ci ne rentrera pas dans ses frais et ne possédera pas Blaisine. Nous voyons ce sujet développé dans une action gaie, habilement menée. « Cette pièce dont l'action n'est pas un instant interrompue, qui est écrite vivement et avec légèreté et dont les caractères sont comiques sans être chargés, eut le succès le plus prodigieux : aussi peut-on dire à l'avantage de ce drame, qu'il en est peu d'aussi simples et d'aussi théâtral... » (2). « M. Sedaine a le talent le plus rare de tenir toujours les personnages en mouvement » (3).

Blaise le Savetier que le public a vu 68 fois sans se lasser, peut-être même pourrait-on dire chaque jour avec le mérite de la nouveauté (4), fut décisif pour

1. Léris, *Dict. port.*, 84.
2. *Hist. de l'op. bouffon*, I, 125.
3. *Ibid.*, I, 130.
4. *Spect. de Paris*, ann. 1760, p. 124.

la carrière de Sedaine qui, dès ce moment, s'adonne complètement à la scène. Grisé par les acclamations, il sent « l'homme de théâtre » naître en lui. Bientôt il est en vogue, recherché et apprécié comme auteur, considéré comme une source de profits pour l'heureux directeur qui obtiendra une pièce de lui. Le rêve de Sedaine est réalisé. Il se laisse aller à cet entraînement et s'il a commencé tard, il rattrape vite le temps perdu.

La même année, le 18 septembre (1), il donne *L'Huître et les Plaideurs*, opéra comique en un acte (2). C'est comme chez La Fontaine une dispute à propos d'une huître entre deux personnages d'Ardéville et Badaudin. La dispute dégénère en procès : les juges, Doucet, Fausset, Tousset, font perdre aux plaideurs et leur huître et tout ce qu'ils avaient.

Les quelques scènes de ce sujet manquent un peu d'action et ne présentent que des personnages conventionnels ; *Blaise le Savetier* pouvait nous faire espérer mieux que cela ; mais il est certain aussi que le fond ne se prête pas facilement à une intrigue plus ample.

1. *Dictionn. port.*, Léris, p. 235.

2. « La même année 1759, à la foire Saint-Laurent, les directeurs me représentèrent qu'ils n'avaient rien pour finir leur foire. Je leur proposai *L'Huître et les Plaideurs* qui fut faite, paroles et musique, apprise et jouée en 14 jours. Cet ouvrage finit la foire et on ne l'a pas donné depuis. C'était cependant un intermède assez comique, à qui on ne reprochait que d'être trop court », dit Sedaine dans ses *Quelques réflex. Pix*, t. IV, p. 505.

Sedaine se sert de cette intrigue pour attaquer la magistrature d'alors et critique, par exemple, sa langue amphigourique. Les témoins sont nécessaires car « des témoins amènent des productions, des consultations, des informations, des confrontations, des perquisitions, des récusations » (1). Ou bien encore, une tournure de phrase bien en antithèse avec l'autorité de la langue judiciaire. M. Tousset dit : « La justice est saisie » et Ardenville de répondre : « Je me moque de la saisissure » (2).

Dans *L'Huître et les Plaideurs*, Sedaine fait donc de la satire contre une institution et ses formules « dont la morale est piquante et malheureusement trop vraie » (3). Il y a cependant des critiques qui veulent voir dans ces quelques scènes une attaque personnelle, ce qui ferait peut-être comprendre l'insuccès de cette pièce (4).

L'année suivante vinrent *Les Troqueurs dupés*, joués le 7 mars 1760 (5), qui traitaient un sujet que Vadé avait déjà emprunté à La Fontaine et avec plus de succès que notre auteur, comme l'attestent les chroniqueurs (6). Sedaine l'affirme et on doit se fier cette

1. *L'Huître et les Plaideurs*, sc. 10.
2. *Ibidem*, sc. 13.
3. *Hist. de l'op. bouffon*, I, 169.
4. Cette pièce a fait plaisir aux uns et a déplu aux autres, qui « ont voulu crier à la personnalité ; mais on ne les a pas crus. En effet on peut se moquer de la chicane et conserver le respect qui est dû à nos tribunaux » disent les *Ann. dram.* V. 21.
5. Lacombe, *opéra comique*, II, 533.
6. *Spect. de Paris*, année, 1761, p. 140.

fois à lui, car nous ne pouvons juger la pièce par nous-mêmes, celle-ci n'ayant pas été imprimée et le manuscrit en étant perdu. « En 1760, dit Sedaine, j'ai fait *Les Troqueurs dupés*, pour tâcher de rendre service au sieur Sodi, musicien. J'eus l'attention de parodier dans cet opéra tous les morceaux de musique qu'il avait faits. Cet ouvrage ne réussit pas, et je crois à présent qu'il ne méritait pas de réussir quant aux paroles. Il n'est pas imprimé » (1).

En 1761, Sedaine retrouve sa veine et son succès avec *Le Jardinier et son Seigneur* joué le 18 février (2).

Chaque auteur pouvait s'emparer de ce conte de La Fontaine et rendre sa morale piquante par des scènes d'opéra comique, mais Sedaine seul était capable de créer ces situations naturelles et ces personnages d'une physionomie si distincte.

Ce sont ces deux éléments qui font la valeur de la pièce. Le jardinier Simon invite son seigneur à chasser un lièvre dans son jardin. Il est plus fier de le recevoir, et d'entrer par là, comme il l'espère, en relations plus intimes avec le seigneur, que désireux de se débarrasser du gibier importun.

Sedaine nous montre les grands préparatifs de ce jour solennel : on apporte un fauteuil pour le seigneur et on attend une perruque dont Simon doit s'affubler. Le moment tant attendu arrive. Mais le seigneur au lieu de faire attention à Simon n'a d'yeux que pour

1. *Quelques réfl. Pix*, IV, p. 505.
2. *Dict. port.*, p. 239.

sa fille, et il dévaste le jardin en chassant le lièvre. Dernière déception pour maître Simon, il n'a pu se présenter en toute sa beauté et perruque sur tête, car elle arrive trop tard, comme par ironie, après le départ du seigneur.

Le jardinier, risée du village, consent tout ahuri qu'il est, au mariage de sa fille avec Nicolas le perruquier, parti qu'il trouvait trop modeste.

Cette morale du conte est représentée par des scènes qui nous montrent le tableau de l'intérieur d'une chaumière avec sa vie de tous les jours, ses petites intrigues, et fait vivre des personnages d'un réalisme qui exigeait même un jeu spécial, inconnu au XVIIIe siècle (1).

Bientôt, et la même année, voilà Sedaine encore au Théâtre de la Foire et toujours avec La Fontaine pour inspirateur. Au Théâtre de la Foire, il y est alors pour la sixième et dernière fois (2), mais il ne se séparera pas si tôt de La Fontaine.

Le 14 septembre 1761 (3), il donne *On ne s'avise jamais de tout* ; Panard avait traité déjà le même sujet, sous le titre du *Registre inutile*, joué le 28 juin

1. Sedaine nous apprend dans les *Quelq réfl. Pix*, p. 505, 506, t. IV : « Cet ouvrage eut sur le théâtre de la foire un succès qu'il n'a jamais eu et ne peut avoir sur le théâtre italien, la dignité des actrices ne leur permettant pas de jouer comme il le faut les rôles des deux demoiselles qui y sont en scène. A l'Opéra-Comique, Mlle Arnaud me demanda dans quel genre je désirais qu'elle jouât ce rôle? — Comme chez vous, Mademoiselle. — Oh ! me dit-elle, je suis au fait — et elle le joua bien ».

2. Lacombe, *Op. com.*, II, 514 515.

3. *Hist. de l'op. bouffon*, I, 183.

1741, qui « quoique assez plaisant n'eut qu'un faible succès et n'a point été imprimé » (1). Mais le canevas (2) de cet opéra comique suffit pour prouver que Sedaine s'est montré original dans son œuvre. Il change un peu la fable de La Fontaine en faisant de Lise non pas la femme de M. Tue, mais sa pupille, que celui-ci désire épouser. Aussitôt se modifie le caractère des amours de Dorval qui veut sauver Lise d'un mariage aussi mal assorti. Il se travestit en valet accourant chercher un médecin, ensuite en un captif revenant du Maroc, enfin, et cela comme dans la fable, en vieille femme qui secourt Lise après l'accident de la boîte à poudre, en l'introduisant chez elle pour lui faire changer de robe. Il ne la laissera pas sortir, même sous les menaces de M. Tue (3).

Les ruses et le bonheur de Dorval furent accompagnés d'un succès qui porta la petite comédie jusqu'à Versailles. Le 2 décembre de la même année, elle fut jouée devant leurs Majestés.

Cet épisode, glorieux pour les deux auteurs, le poète et le musicien, servit involontairement à prouver le talent des acteurs forains et à rehausser leur art dans l'opinion publique. Selon les règles de la Cour, les acteurs non privilégiés — et c'était encore le cas des

1. Lacombe, *Op. com.*, I, 407.
2. *Ibidem*, I, 396-407 et dans le *Dict. dram.*, I,I, 23-24.
3. Beaumarchais connaissait bien cette pièce au moment où il écrivit le *Barbier de Séville*. C'est elle qui sert de canevas à ses saillies d'esprit. Le public la reconnut chez Beaumarchais et cria même au plagiat, comme l'atteste E. Lintilhac, à la p. 229 de son *Beaumarchais et ses œuvres*.

forains — n'avaient pas le droit de jouer devant le Roi. Pour la pièce de Sedaine, on fit donc venir les acteurs de la Comédie-Italienne, qui n'étant pas faits pour ce genre naturel, jouèrent mal. En voulant garder cette pièce dans leur répertoire, ils durent emprunter les cinq interprètes forains des rôles d'*On ne s'avise jamais de tout* (1). Ce qui fut même bientôt une obligation pour eux, car c'est justement l'époque de la fusion du Théâtre de la Foire avec la Comédie-Italienne.

Mais Sedaine, dans sa fierté d'auteur, est persuadé qu'elle n'eut lieu qu'à cause de sa pièce : « Le succès de cet ouvrage fut prodigieux, paroles et musique, et devint la cause de l'union de l'Opéra-Comique à la Comédie-Italienne, qui alors ne faisait pas même ses frais » (2). Et quand on donna, à la première soirée, après la réunion, *Blaise le Savetier* et *On ne s'avise jamais de tout* (3), il crut y reconnaître une preuve infaillible.

Toujours est-il qu'avec cette pièce, Sedaine, comme tout l'Opéra-Comique, commence à faire partie d'un théâtre privilégié. Il avait déjà été applaudi à la Cour; ce n'est donc plus le débutant craintif qui fait ses premiers essais, mais un auteur que l'expérience et le succès encouragent à persévérer dans sa voie.

Il songe à élargir et à annoblir le sujet de l'Opéra-Comique et même dans ce dangereux travail il a la

1. Sedaine, *quelques réfl. Pir*, IV, 507.
2. *Ibidem.*
3. Maurice Albert, 218.

main heureuse. Mais, pour le moment, suivons-le dans la voie de ses prédécesseurs où il revient quelquefois, dans le conte de La Fontaine « source admirable d'opéras comiques » (1), à laquelle il puisera encore souvent.

Nous le voyons tel qu'il était dans ses débuts, dans *L'Anneau perdu et retrouvé*, joué le 20 août 1764 (2). C'était le remaniement d'une pièce qui avait pour titre *Les Deux coupes* ou *Les Bons amis*, jouée le 5 mars 1761 à l'Opéra-Comique de la foire Saint-Germain, comme Sedaine nous le dit lui-même (3). Elle avait échoué malgré l'excellente musique de M. La Borde. Sedaine se met donc à refaire le dialogue pour la remettre à la scène ; il finit par donner une pièce toute neuve.

Telle est aussi l'opinion des contemporains qui reconnaissent dans *L'Anneau perdu et retrouvé* une œuvre toute originale (4). Mais aucun d'eux n'a songé à nommer l'auteur ni à nous faire connaître le sujet des *Deux coupes*, de sorte qu'il est impossible de la retrouver dans l'énorme production du théâtre italien ; on est donc obligé de se contenter de la courte mention de Sedaine.

A cette occasion on trouve chez Sedaine un trait bien rare chez un auteur. Il dit en parlant de sa pièce : « Je consens cependant, si elle ne réussit pas, qu'on

1. Féron, *Année littéraire*, année 1759, t. III, p. 138
2. *Mém. secrets*, XVI, p. 232.
3. Avertissement de cette pièce, se trouvant à l'édition : Paris, Cl. Hérissan, 1764.
4. *Hist. de l'op. bouffon*, II, 83.

dise qu'elle est de moi, toute entière ; et si elle réussit que je suis fort heureux d'avoir travaillé d'après les idées d'un autre ». Et plus loin toujours dans le même avertissement il se montre modeste jusqu'à écrire : « J'oubliais de dire que dans l'une des ariettes j'ai employé deux vers de La Fontaine, et Shakespeare, pour les scènes qui terminent ses *Commères de Windsor* m'a donné l'idée de celles qui finissent ma pièce ».

La noblesse des sources n'a apporté aucune idée cette fois à Sedaine, car sa pièce est bien faible.

Le sujet de *L'Anneau perdu et retrouvé* est celui-ci : Un M. Laurent, bourgeois du village, conte des histoires de magie à une jeune fille, Rose, fiancée de Colas ; il espère abuser de sa crédulité pour la posséder. Elle a perdu son anneau de fiançailles, M. Laurent profite de l'occasion pour lui faire croire que cette perte doit entraîner la mort de son futur mari. Lui seul, M. Laurent, possède un moyen, tout mystérieux, pour conjurer ce malheur : la jeune fille devra se rendre la nuit toute seule dans un lieu éloigné où un pouvoir magique la délivrera du danger. Rose est toute prête à croire à ces promesses, elle veut bien faire tout ce que M. Laurent exigera. Les voilà donc en ce lieu isolé, M. Laurent avec Guillaume qui doit l'aider à accomplir sa tâche mystérieuse.

Heureusement pour Rose, Colas et Mme Laurent travaillent aussi de leur côté ; ils arrivent à l'endroit en question, mais accompagnés de tout le village qui fait peur, pour de bon, au naïf Guillaume. Celui-ci est tellement rempli de son rôle de magicien qu'il voit dans

cette foule des êtres surnaturels. Le plan de M. Laurent est alors déjoué.

Le sujet de la pièce se rapproche des temps anciens, où les forces surnaturelles étaient le fond de l'action ; ici, elles n'en sont que l'occasion, mais elles occupent peut-être trop de place dans l'intrigue qui ne peut conserver le naturel ordinaire de Sedaine. Ce naturel est perdu même pour les personnages, tels que la trop naïve Rose et M. Laurent trop crédule dans ses talents de magicien.

Et si Sedaine voulut par cette pièce faire vivre la musique de La Borde, il ne prolongea pas son existence de beaucoup. « Les comédiens ne purent la jouer que cinq fois et le public ne put se résoudre à y venir qu'une seule » (1).

Doit-on croire Sedaine lui-même lorsqu'il raconte que c'est le compositeur de musique qui le « laissa dans le sot embarras d'une querelle avec un musicien qui prétendait avoir des droits sur cet ouvrage : je le retirai, et il n'a pas paru depuis » (2), toujours est-il que la pièce ne vécut pas longtemps et qu'on n'en fut pas trop étonné.

Ces petits insuccès d'auteur sont rares chez Sedaine. Il se ressaisit dans *Rose et Colas*, joué le 8 mars 1764 (3) et le triomphe de cette pièce est semblable à celui des *Sabots*, joués le 26 octobre 1768 (4) également aux Italiens.

1. Lacombe, *Théâtre italien*, VII, 239.
2. *Quelques réfl. Pix*, IV, 509.
3. *Annales dramatiques*, II, 146.
4. *Ibidem*, II, 149.

Les deux pièces ont pour source des poésies populaires, mais plutôt encore la fantaisie du poète. Les chroniqueurs du temps nous apprennent que le conte de Desfontaines *Van* a inspiré *Rose et Colas* (1), en s'attristant de ce que notre auteur n'ait pas su s'élever au style de son modèle et n'en ait pas reproduit le charme (2).

Cette critique est loin d'être justifiée. Sedaine n'a guère pris à Desfontaines (3) que la scène où Colas, venu pour un rendez-vous, est forcé de se cacher derrière un banc dès l'apparition du mari de sa maîtresse. Mais ce que le conte n'a pas, c'est la mère Bobi, la babillarde, qui sans se douter hâte le bonheur des jeunes gens ; il manque aussi au conte ce combat des jeunes et des vieux, des pères heureux de l'amour de leurs enfants mais qui ne veulent pas trop presser l'affaire, et des jeunes gens qui pensant s'aimer en secret, sont dupes des « vieux ».

Le sont-ils autant que le croit M. Font ? (4) Ce sont plutôt les pères qui, comme toujours, sont dupes des enfants. Comme toujours, l'imagination des pères est en retard sur la réalité des relations amoureuses des enfants. Ils doivent donc, le bon Pierre Leroux et Mathurin, avancer le jour du mariage des jeunes gens.

Les jeunes gens manquent surtout dans le conte de

1. *Annales dramatiques*, II, 149.
2. Lacombe, *Théâtre italien*, VII, 58.
3. Le conte en question est publié, *ibidem*, VII, 59-60.
4. A. Font. Favart, 317.

Desfontaines. Une épouse infidèle et son amant, s'aimant à la dérobée, quelle différence avec les premières amours de Rose et de Colas.

Leur jeunesse ne parvient pas à cacher leur secret, Rose attendait Colas et c'est son père qui arrive :

« *Rose.* — Ah ! vous voilà, mon père...
Mathurin. — Que fais-tu là ?
Rose. — Je...
Mathurin. — Oui ! je...
Rose. — Vous me pardonnerez...
Mathurin. — Et bien, travaille donc !
Rose. — Mais, c'est que vous allez et que vous venez...
Mathurin. — Qu'est-ce que cela te regarde ?
Rose. — Vous dormez toutes les après-dînées, et aujourd'hui vous n'avez pas dormi ?
Mathurin. — Je ne peux pas dormir.
Rose. — Vous pouvez avoir besoin de quelque chose...
Mathurin. — Je t'appellerai... » (1).

Rose et Colas chantent encore des couplets qui ne se trouvent que chez Sedaine :

« Il était un oiseau gris
Comme un'souris
Qui pour loger ses petits
Fit un p'tit
Nid ;
Sitôt qu'ils sont tous éclos
Bien à propos
Ils vont chantant nuit et jour
Au bois d'amour :
Aimez, aimez-moi,
Mon petit roi,

1. *Rose et Colas*, sc. 4.

Donne-moi ta foi
Je suis à toi.
Ah, ah, r'montez vos jambes, car on les voit » (1).

C'est Rose qui imagine ce moyen pour dire à Colas caché de retirer ses jambes.

Avec Sedaine surtout, on est au village (2). Ni l'intrigue si naturelle et ses motifs, ni les sentiments des personnages ne sont déplacés dans cette chaumière qui cache les amours de Rose et de Colas, amours timides et spontanées telles qu'elles peuvent exister chez des amoureux de campagne.

Nous voyons donc que Sedaine empiète formellement sur le genre de Favart. Il peut le faire même dans les *Sabots* sans craindre de devoir quoi que ce soit à son maître.

Le sujet des *Sabots* avait été déjà traité par Cazotte, dans un opéra comique du même titre ; Sedaine en devient l'auteur, et cela presque sans le savoir. Duni, qui avait écrit la partition de l'opéra comique de Cazotte, sentait tout ce qu'il y avait de faible dans ce livret. Il eut l'idée de faire construire alors à Sedaine un escalier dans sa maison, dont il avait soi-disant

1. *Rose et Colas*, sc. 13.

2. Pour *Rose et Colas* on a rendu déjà pleinement justice à Sedaine. « Ici tout paraît fort simple, mais rien n'est fait avec l'esprit d'autrui ; c'est un mérite qui n'est pas commun, même dans un opéra comique et c'est celui de Sedaine, surtout dans *Rose et Colas* » dit La Harpe, Lycée, II, 470. Son opinion fut confirmée par une reprise qui fut un grand succès du vaudeville en question, reprise qui eut lieu au mois de mai 1862, à l'Opéra-Comique (Cf. Louis Moland. Introduction au *Théâtre de Sedaine*, Garnier Frères, 1878, p. XXX).

besoin, et de temps en temps il le priait de retoucher telle scène ou tel couplet (1). Sedaine architecte travaillait à l'escalier, et Sedaine poète s'amusait à corriger l'ouvrage de Cazotte, sans s'apercevoir qu'il refaisait la pièce à neuf.

Voilà encore un témoignage du respect que professait Sedaine pour la propriété littéraire : Duni savait bien que cet auteur n'accepterait jamais pour une de ses œuvres une partition composée pour l'œuvre d'un autre.

La pièce de Cazotte n'existe pas; Sedaine par courtoisie seulement mit le nom du premier auteur sur l'édition des *Sabots* qui n'en conservent que l'idée et la première ariette (2).

Un refrain d'une chanson populaire fut l'origine de la pièce (3), mais heureusement il n'en resta, dans l'opéra comique de Sedaine, que deux mots : *Colin* et les *Sabots* (4). Il est vrai qu'ils sont presque toute la pièce.

Babet, fille de Mathurine, gentille paysanne, plaît à à Lucas, vieux fermier. Il sent lui-même le ridicule

1. *Corr. litt. Grimm.*, VIII, 196, 197.
2. *Quelques réfl. Pix.*, IV, 511.
3. *Anecd. dram.*, II, 149.
4. Grimm, (*Corr. litt.* VIII, 195, 196) cite cette chanson fort ancienne, comme il dit, et fort populaire.

Voici son troisième couplet assez vulgaire :

« Le curé du village
Avait tué son cochon
Colin eut en partage
Un bout d'andouille assez long.
Que Colin donne à propos
Andouille, pain et sabots. »

de son amour. Il profite pourtant de l'imprudence de Babet qui vient dans sa propriété cueillir des cerises. Peut-être lui accordera-t-elle un baiser pour ravoir les sabots qu'elle a laissés sous l'arbre avant d'y monter, et qu'il s'est empressé de cacher...

Babet aimerait mieux embrasser sa propre main que ce vieillard, et elle sait qu'il est défendu à une jeune fille d'embrasser qui que ce soit. Elle n'embrasserait pas Colin.

Cette réflexion vient un peu brusquement peut-être à Babet. Mais de Colin elle acceptera les sabots : c'est un garçon aimable et qui sait la prier ; elle mangera de ses cerises et de son pain car :

Babet. — « Comme ton pain est bon. Il est comme de la brioche. Mange donc Colin.

Colin. — J'ai encore moins faim quand je te regarde.

Babet. — Hé, mais je prends ton pain, je prends tes cerises... Mais mange donc, Colin. Tiens, partageons tout par moitié, une à une, en commençant par la première ; la dernière paiera un ruban à la fête du village...

Colin. — Allons donc, un ruban !

Babet. — Un ruban, un ruban. Comme je voudrais avoir la dernière !

Duo

Babet. — Tu me donneras la mienne,
Tu ne me tricheras pas :
Colin, le charmant repas !
Une et deux : qu'elles sont belles !

Tiens, Colin, prends ces jumelles.
Colin, le charmant repas.
En voici deux bien pareilles.
Ah ! Colin ne triche pas.

Colin. — Je te donnerai la tienne,
Je ne te tricherai pas :
Babet le charmant repas !
Une et deux, qu'elles sont belles !
Babet, le joli repas.
Tes lèvres sont plus vermeilles,
Babet, le charmant repas ! » (1)

Ils ne finiraient pas, mais la pluie les force à rentrer. Babet court à la maison dans les sabots de Colin ; lui, il se couvre tant bien que mal avec les vêtements qu'a pu lui laisser Babet. Ils lui portent bonheur, car sous cet affublement il entend Lucas, qui pense parler à Babet, se plaindre de lui, comme d'un rival heureux. Il entend prononcer les paroles qu'il n'osait formuler même dans son imagination C'est le bonheur d'autant plus que la mère de Babet comprend les droits du cœur.

Et après les *Sabots* on ne chantait plus le refrain de la vieille chanson populaire, mais les couplets dont cette petite pièce est pleine.

Citons en un, celui-ci, par exemple, très connu et qui fut très apprécié au XVIIIe siècle :

« Qu'ils sont heureux, ces oiseaux !
C'est le mâle et la femelle :
Vois comme il vole après elle.
Les vois-tu sur ces ormeaux ?

1. *Sabots*, sc. 9.

Ils agitent les rameaux.
Qu'ils sont heureux, ces oiseaux !
Ah, Babet, je les envie ;
C'est d'aimer qu'ils sont heureux.
Le ciel a tout fait pour eux :
Ils s'aiment, c'est pour la vie.
Qu'ils sont heureux, ces oiseaux !.. etc. » (1).

Et on aimait en outre ces amours naïfs, mis tellement à la mode depuis peu, d'autant plus qu'on retrouvait chez Sedaine une naïveté réelle et une sincérité de sentiment qu'on cherchait vainement ailleurs.

Après ces deux pièces campagnardes, Sedaine revient de nouveau à La Fontaine auquel il emprunte le sujet du *Faucon*. Il fait représenter cette nouvelle pièce, aux Italiens (2), le 19 mars 1772 (3). Le même conte avait déjà servi quatre fois comme sujet d'opéra comique.

Autant qu'on peut s'en rendre compte, l'une seulement de ces pièces, antérieure à l'opéra comique de Sedaine (4), celle de Mlle Barbier, semble avoir exercé

1. *Sabots*, sc. 9.

2. « Il devait être joué par M. le duc d'Orléans et sa société particulière ». (Sedaine. *Quelques réfl. Pix.*, IV, 511).

3. *Spectacles de Paris*, vol. de l'année 1793, p. 169.

4. Leur liste se trouve dans l'édition de La Fontaine dans les *Grands écrivains*, V, 153.

a) *Le Faucon ou la Constance*, par Dauvilliers, Munich 1718, n'existe pas à la Bibl. nat.

b) *Le Faucon*, un acte en prose par Fuzelier, fut joué une fois le 16 août 1719, et pas imprimé.

c) *Le Faucon*, un acte en vers par Mlle Barbier et l'abbé Pellegrin joué au théâtre Français le 1er septembre 1719.

d) *Le Faucon ou les oies de Boccace*, trois actes en prose par Drevetière de l'Isle. Le *Dict. dram.* I, 474, nous donne la date de sa représentation qui est le 6 février 1725.

Cette pièce est tirée plutôt du conte de La Fontaine *Les oies du*

quelque influence sur notre auteur (1). Mais c'est une comédie, bien dans le type de toutes celles du XVIIIe siècle avec le rôle comique du valet Pasquin et le principal de l'action entre les mains de Lisette, soubrette d'Oxiane. L'auteur vise plus au comique de la situation de l'amoureux n'ayant plus rien à laisser dévorer à sa maîtresse ; et ce n'est que vers la fin qu'il laisse percer l'émotion.

Cela, Sedaine voudrait le faire depuis le début de sa pièce. Dans ce but, il accumule les malheurs sur la tête du pauvre Frédéric, ruiné non seulement par sa faute, mais encore par son intendant Jacques Picolet ; Clitie est une capricieuse qui, ici comme chez La Fontaine, demande à l'homme qu'elle a suivie, la dernière ressource qui le fait vivre, le Faucon. A ce moment elle apprend qu'il le lui a déjà sacrifié pour le dîner. Voilà ce qui la touche et fait naître son amour pour Frédéric. Le bonheur lui revient de toutes parts, car en même temps, le fermier repentant restitue le bien qu'il a volé: cela doit être encore le moment de l'attendrissement universel.

Mais le public resta insensible et la pièce ne fut jouée que cinq fois (2), à cause peut-être du choix maladroit du sujet, fait très rare chez Sedaine. Le conte de La Fontaine, dont la beauté consiste toute entière presque dans une narration poétique, ne possède qu'une

père Philippe. La note de l'édition (*Grands écriv.*, V, p. 8) le confirme.

1. Théâtre de Mlle Barbier, Paris, Brichon, 1745, p. 357.

2. Sedaine, *quelques réfl. Pix* , IV, 572.

scène, qu'un geste plutôt, qui pouvait faire de l'effet au théâtre mais demandait trop de préparations peu intéressantes en elles-mêmes.

La Harpe caractérise bien ce choix malheureux : « *Le Faucon* est le conte le plus touchant de La Fontaine, dit-il ; celui-là et la *Courtisane amoureuse* sont les seuls où le cœur soit pour quelque chose.

L'oiseau n'est plus ; vous en avez dîné...

est un vers de situation et de sentiment qui attendrit jusqu'aux larmes ; mais dans un récit, dans un drame, un faucon à la broche n'est pas un moyen d'intérêt, parce que ce n'est pas un objet à présenter sur la scène » (1).

Et cela permet de faire une observation sur le genre du talent de Sedaine : il manquait un peu de grâce poétique.

Et *Rose et Colas ?* et *Les Sabots ?*

Ils sont pleins de poésie, c'est sûr, et de la meilleure, provenant des âmes des personnages et du fond de la situation, de poésie qui se laisse deviner et sentir au moyen des répliques involontaires des personnages de la pièce ou bien au moyen de leurs mouvements qui trahissent leur état intérieur. Voilà le genre de Sedaine ; nous verrons qu'il en use beaucoup, que c'est à lui qu'il doit ses meilleures créations scéniques. Mais de charme poétique dans l'arrangement de la scène, de poésie dans l'expression, il en manque toujours. On a beau l'appeler le

1. Le Harpe, Lycée, II, 472.

« La Fontaine du théâtre » (1), il est loin de rendre l'attrait inimitable de son modèle.

Cela se voit encore dans *Le Magnifique*, opéra comimique en trois actes, tiré toujours de La Fontaine, joué le 4 mars 1773 (2). Cette pièce présente un fait curieux : toutes les parties de pure invention de Sedaine sont les mieux réussies. Et cela pour les personnages comme Alix, Laurence, Fabio, et pour les situations : car la rose qui parle pour Clémentine, dans la célèbre scène muette des deux amants, est aussi une idée de Sedaine. Il ne l'a pas prise chez La Motte qui traite le même sujet dans une comédie (3).

Sedaine affirme qu'il ne connaissait pas l'œuvre de La Motte au moment d'écrire son *Magnifique* (4). S'il en est ainsi, on peut s'étonner d'abord que de part et d'autre les personnages distincts de ceux de La Fontaine portent les mêmes noms (5). En outre, chez les deux auteurs, la servante prend part à l'action bien plus que dans l'original. Enfin la femme d'Aldobrandin,

1. Mme du Deffand, *Corresp. inédite*, I, 456.

2. *Spect. de Paris*, année 1772.

3. Jouée en 1731, aux Français, *Anecd. dramat.*, I, 503.

4. « Ce n'est point pour jouter contre cet auteur que j'ai traité le même sujet ; je n'ai ni l'esprit, ni l'élocution de M. La Motte ; mais ce conte m'a paru propre au genre de l'opéra comique, il promettait des situations sur lesquelles la musique peut s'arrêter et j'ai cherché à en profiter. Je l'avouerai à ma honte que je ne connaissais de cet écrivain célèbre qu'*Inès de Castro* et ses *Fables* », p. V-VI de l'avertissement du *Magnif.* édit , Paris, Ballard, 1773.

5. Œuvres choisies de Houdart de La Motte, I, 57-96.

chez La Motte et chez Sedaine, devient pupille d'un tuteur qui en est amoureux. Il est vrai que le dernier trait est un des moyens connus de Sedaine pour adoucir les situations licencieuses des contes de La Fontaine.

Sedaine, dans *Le Magnifique*, change encore le caractère d'Aldobrandin, en rattachant à sa pièce une histoire d'esclavage d'Horatio, frère de Clémentine, (c'est le nom de la jeune pupille). Aldobrandin en désirant et la fille et le bien de son ami, le fait vendre en Arabie. Celui-ci revient vers la fin de la pièce, racheté heureusement par Octavio le Magnifique. Le retour romanesque du père et de Laurence, son serviteur, comme toute cette légende d'esclavage, donne un peu d'ampleur au conte, mais il n'ajoute rien à l'intérêt. Sedaine a eu des idées plus heureuses, par exemple Alix et Laurence, le mariage des serviteurs, se retrouvant après une si longue séparation et trahissant leur tendresse par des épanchements si sincères et si grotesques à la fois.

Le Magnifique eut aussi une courte existence sur la scène. Est-ce à cause des Monsignistes qui le firent tomber, offusqués que la musique ait été faite par Grétry et non par Monsigny (1) ? est-ce à cause des rôles doublés et mal appris comme le dit Sedaine ? toujours est-il qu'on préféra revenir à d'autres opéras comiques de cet auteur qui n'avaient pas cessé d'être joués.

1. Grimm, *Corr.* X, 210.

Entre autres, même aux *Femmes vengées*, dont la gaîté ne cessait d'amuser. Cette farce avec couplets, jouée le 20 mars 1775 (1), scandalisa d'abord le public qui avait toujours en mémoirele conte de La Fontaine, *Les Rémois*, dont cette pièce est tirée. Mais peu à peu il regarda cet opéra comique de plus près et s'étonna que Sedaine eût su, en conservant l'intrigue, faire sur le même plan une pièce acceptable. Elle fut applaudie pour son entrain : « si l'on nous dit que la gaîté qui respirait dans nos anciens opéras bouffons, s'est perdue, nous citerons *Les Femmes vengées* comme une pièce qui a le mérite non seulement d'être très gaie, mais encore très originale et très ingénieuse », dit Grimm (2).

Cette fois les louanges ne cessent pas, même chez ceux auxquels Sedaine n'est pas sympathique : c'est le cas de Bachaumont (3).

L'auteur revint deux fois à son œuvre, la première pour faire du conte une petite pièce de salon, la seconde pour la mettre en vers et la donner au Théâtre des Italiens (4). Il n'a pas dû se repentir de la peine qu'elle lui a donné.

Et avec *Les Femmes vengées*, on arrive peut-être à

1. *Spectacles de Paris*, année 1776, p. 220.
2. Grimm, *Corr.*, XI, 168.
3. *Mém. secrets*, VII, 347, 349.
4. « J'avais fait cette pièce en prose pour M. le comte de Maillebois avec lequel j'ai eu le plaisir de la jouer à Maillebois; et, huit ans après, je l'ai mise en vers telle qu'elle est, afin que les acteurs y missent de leur composition le moins qu'il leur serait possible. »

la fin de cette liste d'ouvrages de Sedaine dans lesquels on peut reconnaître l'ancien Vaudeville qu'il goûtait tant dans sa jeunesse.

Il avait égalé ses modèles Vadé et Favart ; c'était trop peu pour lui. Il tenta encore des innovations scéniques très osées pour le temps.

Une surtout nous étonne par le bruit que l'on fit autour d'elle. C'est celle des duos, trios, quatuors, etc., sans lequels on ne comprend pas d'opérette depuis un siècle : « Cependant, nous dit Sedaine en racontant une scène qui eut lieu entre lui et Corbie, si quelque chose m'excitait, ce serait le plaisir d'essayer de mettre toute une scène en musique, scène qui serait composée de plusieurs interlocuteurs, mis en action. —Ah ! monsieur la grande, la belle idée.... La scène des huissiers (Blaise le savetier) a fait faire un pas de plus à ce genre déjà ébauché. Les *Troqueurs* de Vadé, donnés en 1754, n'étaient qu'un essai » (1).

Après cet heureux essai, Sedaine tente de faciliter à l'auteur la conduite de l'action, en revenant vers la scène divisée en compartiments (2) comme aux premiers temps du Théâtre en France. Il cache donc, dans *Les Femmes vengées*, les maris devant leurs femmes, les femmes devant leurs maris, en laissant encore

1. *Quelques réfl. Pix.*, IV, 514, 515.

2. « En 1775, le désir d'essayer de mettre au théâtre trois scènes à la fois, en trois lieux différends, m'a fait hasarder les *Femmes vengées* » (Sedaine, *Quelques réfl. Pix.*, IV, 513).

Cette idée de Sedaine est sans doute un reflet de la pensée de Diderot qui fait apercevoir (*Entretien second sur le Fils naturel.* Chap. VII, 115, 116, 117, 118), l'avantage d'une scène pouvant représenter en même temps des actions simultanées.

quelques personnes sur la scène et les faisant toutes visibles au spectateur.

La Farce se souvient quelquefois de ce moyen parfait pour des situations à mouvements, mais la comédie sérieuse aime mieux ne pas recourir à ce truc qui nuit à l'action principale. « L'attention du spectateur suit mal deux objets à la fois » dit La Harpe » (1).

Mais le naturalisme moderne au théâtre y revient quelquefois même dans le genre sérieux. La scène pour lui ne doit plus être une chambre à trois cloisons, mais un appartement visible tout entier aux yeux du spectateur, où défilent au hasard de l'action les scènes l'une après l'autre, car il est bien rare que tous les événements importants d'une famille se passent dans la même pièce de leur demeure (2). C'est peut-être chez Sedaine qu'on devrait aller chercher les origines de cette curieuse mise en scène.

Et même en ne tenant pas compte de ces innovations scéniques, l'œuvre de Sedaine, dans cette première période, diffère déjà de celle de ces prédécesseurs. Son talent l'aide à faire une synthèse de ses deux modèles les plus distincts en prenant le charme des paysages rustiques de Favart, pour le mêler au réalisme de Vadé. Il n'aura donc jamais de scènes triviales, basses, et pas une seule encore dans laquelle ses personnages n'aient vécu des sentiments réels.

1. La Harpe, Lycée, II, 472.

2. Mises en scène célèbres de *Stanislawski* de Moscou, acceptées par Antoine pour la représentation de *Tartuffe* en 1907 à l'Odéon.

Ses contemporains sentent bientôt qu'ils ont affaire à quelque chose d'inconnu qui les frappe, les étonne et les attire à la fois.

Passe encore pour Grimm (1), mais La Harpe (2), Nougaret (3), prévoient aussi un avenir brillant pour l'opéra comique, grâce à Sedaine.

Les sujets scabreux, comme presque tous les contes de La Fontaine, sont devenus une leçon de morale et de bonnes mœurs. Les couplets pleins de sous-entendus, qui se sont faits tant applaudir du temps de Favart, se sont transformés en chansons d'amour qui touchent le spectateur. L'équivoque de Favart, si célèbre, ne se montre même pas une fois dans toute la production de Sedaine.

Si on l'attaque par habitude de critiquer (4), en s'en prenant par exemple aux *Rémois* mis en scène (5), Sedaine se défend avec force (6) et parvient à mon-

1. Grimm s'exprime ainsi : « Cet ancien opéra-comique que la jeunesse suivait avec fureur il y a encore dix ans, est tombé, ou plutôt il a passé de mode, sans que ses partisans s'en soient aperçus. M. Sedaine n'avait pas sans doute formé le projet de le renverser : en travaillant dans ce genre, il comptait vraisemblablement suivre la route tracée par ses prédécesseurs ; mais son talent lui en ouvrit une nouvelle sans qu'il s'en aperçut peut-être lui même ». *Corr.* VI, 71.

2. La Harpe, Lycée, II. 475.

3. Nougaret, I, 59, écrit ces paroles : « *Blaise le savetier* fit prendre une forme différente à l'opéra comique et changea même notre littérature ».

4. Nougaret, II, 36-40.

5. *Mém. secrets*, VII, 347.

6. Sedaine s'indigne de ces accusations injustes : « ... moi qui même à l'opéra comique ai cherché à laisser dans l'esprit de l'auditeur des idées de morale et d'instruction, moi qui dans

trer, même à ses ennemis, que sa devise est la décence.

Voilà donc assez de nouveau à l'opéra comique ; Sedaine ne le modifie quand même pas trop jusqu'au moment où il donnera de la gaîté à ses personnages et à ses sujets ; mais il n'a qu'à lâcher bride à son sentiment et à s'attendrir un peu sur les situations qu'il développe ; son théâtre, dès ce moment deviendra pathétique en brisant toute tradition avec le vieux vaudeville français.

Ici commence le rôle de novateur qu'exerce avec gloire Sedaine, dans l'évolution de l'opéra comique.

§ 2. — Sedaine créateur de l'opéra comique moderne par le ton pathétique de ses sujets

Il le fut pour deux causes. Pour avoir mis sur la scène de l'Opéra-Comique l'élément dramatique et pour être remonté dans ses sujets à des sources lointaines, à des fabliaux anciens par exemple.

Jusqu'alors il ne se plaisait guère que dans la société des petites gens ; c'étaient eux qu'il connaissait le mieux : aussi les a-t-il bien campés sur la scène qui, selon l'expression de La Harpe, était une « imita-

deux pièces *Le Diable à quatre* et *Blaise le savetier*, pièces qui prêtaient à l'équivoque et à un certain genre de plaisanterie, n'ai rien hasardé qui ne put être écouté... mon dessin n'était pas de faire ma cour aux vices. »

Avertissement du *Jard. et son Seign.*, p. 6, de l'édition. Paris, Cl. Hérissant, 1761.

tion assez vraie du ton qui convient aux personnages, particulièrement celui de la simplicité populaire, soit dans des jeunes amants, soit dans de bons paysans, soit dans d'autres conditions subalternes (1) ».

Il vivait avec ces « bons paysans » après leur avoir donné la vie, les aimait sans doute, et, à force de les regarder, il finit par voir l'injustice du fort envers le faible, du riche envers le pauvre, et il souffrit de voir le faible ou le pauvre délaissé et malheureux.

Il eut alors le besoin d'exprimer dans ses œuvres les réflexions qui lui venaient à la vue du tableau que son observation de la vie lui présentait ; il le fit dès qu'il le put ; bientôt après la réunion des Forains à la Comédie italienne, dès qu'il eut une scène plus apte aux nouveautés qu'il pensait lui imposer.

On peut donc caractériser un groupe des œuvres de Sedaine, et ce sont les premières après l'événement dont nous parlons, en disant qu'elles possèdent l'élément dramatique et émotionnant.

Ce genre de pièces devra avoir trois actes, car avec un pareil sujet, il faut un développement plus étendu, d'autant plus que l'opéra comique exige au moins un dénouement heureux.

La date de ce grand événement pour l'opéra comique est l'année 1762, toujours d'après les mémoires de Sedaine lui-même : « En 1762, dans *Le Roi et le Fermier*, dit-il, j'effectuais, ce que j'avais cru impossible, d'élever le ton de ce genre et de mettre même

1. La Harpe, Lycée. II, 470.

un roi sur la scène, dans un ouvrage en trois actes qui occupât la scène aussi longtemps qu'une pièce en cinq actes au Théâtre Français (1) ».

Car un roi sur la scène de l'Opéra-Comique, là où on n'était accoutumé à voir que les bonnes gens des faubourgs, un roi dans une situation comique, se prêtant à chanter à la prière d'un fermier, c'était bien inattendu pour l'époque, c'était un coup d'Etat sur la scène des Italiens, qui faisait oublier tous les malheurs de Richard et de Jenny, pour la seule cause que le roi y prenait part. L'étonnement portait jusqu'à mal interpréter les intentions de l'auteur, en le rendant coupable de peu d'estime envers le trône (2).

Ce roi sur la scène d'un opéra comique qui se montra aux yeux du public le 22 novembre 1762 (3), n'aida pas sans doute au succès de la pièce « qu'on se promettait » (4). On fut tout de même plus facile envers la pièce de Sedaine qu'envers la comédie de Collé, faite d'après l'opéra comique en question et publiée en 1766 (5). Pour la seule raison que Collé identifiait le personnage royal avec Henri IV, l'un des ancêtres du roi, et qu'il lui donnait un rôle comique dans une

1. *Quelques réfl. Pix.*, IV, 507.

2. *Ibidem*, à la p. 508, Sedaine mentionne : « Il devait en première représentation être donné à la Cour; mais les fausses interprétations données au titre et à quelques scènes, l'empêchèrent ».

3. Lacombe, opéra com., VI, 485.

4. *Mém. secrets*, I, 62.

5. *La partie de chasse d'Henri IV*, comédie de Collé (première édition, P. Prault, 1766).

comédie, elle fut interdite à la scène, durant le règne de Louis XV. Le genre dédaigné de l'opéra comique rendit cette fois service à son auteur.

Sedaine avait trouvé son sujet dans une comédie anglaise : *Le Roi et le Meunier de Mansfield*, conte dramatique de Dodsley, traduit avec d'autres comédies anglaises par Patu (1). Les origines de cette situation dramatique ne se terminent pas encore ici, car l'auteur original de ce sujet est un Espagnol, Don Juan de Mathos de Fragoso (2).

Sedaine ne change de la pièce anglaise que ce qui ne pouvait être accepté des Français. La libre conduite de l'action avec les sept changements de scène, et l'histoire de Peggy-Jenny qui, chez l'auteur français reste quelque temps chez le séducteur, non pas quatre ans comme chez l'auteur anglais ; il réunit encore le père et le fils meuniers en un seul personnage pour mieux condenser son action.

L'intrigue reste la même. Le roi s'étant éloigné de la chasse s'égare, et voyant la nuit proche, et même un orage qui gronde, il accepte l'hospitalité du fermier Richard.

Richard est malheureux. Sa fiancée Jenny lui a été enlevée par un seigneur de la Cour ; mais elle est revenue auprès de Richard dès qu'elle a trouvé l'occasion de s'enfuir. Les amoureux craignent la vengeance du ravisseur. Le roi use de son incognito pour faire

1. *Choix de petites pièces du théâtre anglais*, traduction des originaux par Patu.

2 Ainsi l'attestent les *Annales dramat.*, VIII, 150.

connaissance avec les sentiments de ses hôtes, pleins de probité et d'amour pour lui, il punira le méchant courtisan et fera le bonheur de Richard et de Jenny.

Le moment décisif de la pièce, celui auquel tend toute l'action, c'est-à-dire l'accueil que les forestiers préparent au roi se passe chez notre auteur, comme chez l'auteur anglais, dans la coulisse. A la fin du souper seulement les acteurs arrivent sur la scène, pour y chanter les couplets habituels. Et cela par un moyen des plus simples.

Richard traverse la scène en allant à la cave chercher le vin du dîner ; il y rencontre Jenny qui s'est échappée de la salle derrière lui, et, comme ils ne se sont pas parlé encore depuis le retour de la jeune fille, les amoureux se mettent à jaser en oubliant le vin, le dîner et leur hôte. Ils auraient su que le roi était là, ils l'auraient oublié quand même. Celui-ci, lui-même, doit rappeler sa présence en venant demander quand on apportera le vin. Ainsi les voilà réunis sur la scène. C'est là un trait comme il y en a beaucoup chez Sedaine : souvent il ne sauve pas la situation, mais il donne plus de vie aux personnages.

Grimm trouve dans la non-représentation du repas un nouveau prétexte pour louer l'art dramatique de Sedaine : « Je n'ai jamais vu de repas sur la scène qui ne fut froid et ennuyeux » (1), dit-il. Il pouvait cependant songer à celui de Collé qui remplit tout le troisième acte de sa comédie, sans le rendre ennuyeux... bien au contraire.

1. Grimm, *Corr.*, V, 192.

On aimait à regarder ces amoureux réunis par la grâce du roi ; peut-être aimait-on voir un roi devenir homme dans la cabane du pauvre ? On avait déjà dans l'âme le désir d'un spectacle pareil, on était donc heureux de le voir se réaliser au moins sur la scène.

Le brin de philosophie, mêlé aux situations et au dialogue du *Roi et le Fermier*, était sans doute pour quelque chose dans le triomphe de cette pièce. Elle a eu plus de 200 représentations et les comédiens assurent qu'elle a valu plus de 20.000 fr. à MM. Sedaine et Monsigny (1). Pour l'époque, c'était beaucoup.

Sedaine accoutuma donc son public, par *Le Roi et le Fermier*, au contraste entre le roi et le paysan, réunis sous le même toit, contraste que la scène supporta facilement. Après cette pièce, il fut proclamé l'égal de Molière (2).

Bientôt il devint Shakespeare, grâce toujours à Grimm et à la métempsycose (3) ; il le fut le jour où il montra sur la même scène et en même temps le rire et les larmes.

Ce n'était plus de la hardiesse, c'était de l'audace : on la lui passa aussi. Les défenseurs même de la tradition classique durent se résigner et cesser leurs attaques inutiles contre l'enthousiasme unanime qui accueillit *Le Déserteur*.

1. Lacombe, *Op. com.*, VI, 491-492.
2. Grimm, *Corr.*, V, 191,
3. Grimm, *Corr.*, VIII, 316.

Le Déserteur (1) parut aux Italiens le 6 mars 1769. L'auteur et le public attendaient impatiemment son apparition. Cette pièce était écrite depuis trois ans; Monsigny seul tardait à en composer la musique (2).

Voici la pièce : on voit Alexis arriver, muni de son congé militaire, pour se marier avec Louise, et grande est la joie des parents de la jeune fille, heureux d'un couple qui devait être si bien assorti. Le village prend aussi part à cette fête joyeuse, car Alexis et Louise sont aimés de tous autant qu'ils s'aiment eux-mêmes. Louise, pendant les six années qu'a duré le service militaire de son fiancé, l'a attendu fidèlement; aussi tout d'abord ne veut-elle pas participer à la farce qu'on veut lui jouer : dire à Alexis qu'elle épouse Bertrand, son cousin, en figurant dans une noce organisée à l'improviste pour qu'il crût plus facilement au mensonge. Louise sent qu'il souffrirait trop, même pendant ce court moment d'illusion douloureuse, mais elle ne peut que céder à la volonté de tous. Alexis arrive, et, tout heureux de retrouver son village, il regarde avec intérêt le lieu où Louise reçut ses premiers aveux. Une musique lui change les idées. C'est un air gai qu'on joue, accompagnement naturel d'une noce qui se rend à l'église. La petite Jeannette, postée en cet endroit par les organisateurs de la comédie, lui annonce alors la nouvelle, c'est

1 Mercier donne un drame publié en 1770 sous le même titre. Mais sauf le titre et l'élément militaire qui se trouve dans ces deux pièces il n'y a rien de commun entre elles.

2. *Corr. Grimm*, VIII, 308.

Louise qui se marie avec Bertrand... Alexis tombe suffoqué. La musique, qui joue toujours son air vif et sautillant, se change pour lui en une plainte lugubre, car en ayant perdu Louise il n'a plus que faire sur terre. Il ne veut plus la voir, il ne veut pas entendre ses excuses et ne trouve pas de paroles pour exprimer sa douleur. Il se laissera plutôt prendre comme déserteur par la maréchaussée qui passe.

Au deuxième acte, Alexis est en prison. La mort l'attend, mais

« Mourir, n'est rien, c'est notre dernière heure :
Hé, ne faut-il pas que je meure ?
Chaque minute, chaque pas,
Ne mène-t-il pas
Au trépas ? (1) »

Ce couplet, qui devint célèbre, surtout son premier vers, exprime le ton et les sentiments d'Alexis. Sa douleur fait pitié même au geôlier qui lui envoie un compagnon, Montauciel, bien connu au cachot à cause des séjours fréquents qu'il y fait pour son ivrognerie. Ses idées sont très opposées à celles d'Alexis :

« Je ne déserterai jamais,
Jamais que pour aller boire,
Que pour aller boire à longs traits
De l'eau du fleuve où l'on perd la mémoire » (2).

Les deux hommes occupent la scène pendant les

1. *Déserteur*, II, 2.
2. *Déserteur*, II, 3.

deux derniers actes. La douleur du condamné alternera avec les couplets de l'ivrogne.

La résolution d'Alexis de déserter n'est connue ni du village ni de Louise. Les paysans arrivent pour avoir de ses nouvelles.

Ici, douleur réciproque. Louise et ses parents apprennent que le fiancé est condamné à mort et, en même temps, Alexis apprend que cette noce, cause de son infortune, n'était qu'une comédie, et cela après s'être déjà accusé lui-même devant ses juges. Il n'y a aucun moyen de changer cette situation tragique. Louise seule ne désespère pas. On lui dit que le roi va traverser le camp : elle ira se jeter à ses pieds et lui contera toute l'histoire.

En attendant, Alexis doit donner une leçon de lecture à Montauciel (qui ne peut qu'en prison avoir l'esprit assez lucide pour apprendre à lire), ou bien Montauciel fait chanter le cousin Bertrand, accouru pour avoir des nouvelles d'Alexis :

« Tous les hommes sont
Bons,
On ne voit que des gens
Francs,
A leurs intérêts
Près.
Nous aimons la bonté
L'exacte probité,
Dans les autres ;
Faire le bien est si doux,
Pour ne rendre heureux que nous
Et les nôtres » (1).

1. *Déserteur*, II, 17.

ou il chante lui-même :

« Vive le vin, vive l'amour !
Amant et buveur tour à tour,
Je nargue la mélancolie :
Jamais les peines de la vie
Ne me coûtèrent de soupirs ;
Avec l'amour je les change en plaisirs,
Avec le vin je les oublie » (1).

Pendant ce temps, Alexis souffre du brusque départ de Louise dont il ignore la cause. Il ne la verra plus avant sa mort, il lui écrit donc :

« Il m'eut été si doux de t'embrasser
Avant l'instant que je vois s'avancer... » (2).

et il charge Montauciel de remettre la lettre à son adresse car on l'emmène déjà. Dans quelques instants il sera fusillé.

Courchemin raconte (3) que Louise a obtenu du roi la grâce de son amant, mais elle tarde à arriver tandis qu'Alexis doit être déjà sur la place d'exécution.

La jeune fille arrive enfin. Ses souliers à la main pour courir plus vite, les cheveux en désordre, à bout de forces, mais avec un édit de grâce signé par le roi. A cet instant, elle tombe évanouie : la douleur, la fatigue, la joie enfin l'ont épuisée. Lentement elle revient à elle-même, et, ne voyant personne autour d'elle, elle comprend ce qui a dû arriver, pousse un

1. *Déserteur*, II 17.
2. *Ibidem*, III, 4.
3. *Ibidem*, III, 6.

cri et quitte la scène en courant. Quelques moments après, Louise et Alexis reviennent tous deux : Louise a sauvé son fiancé.

L'exposé, même le plus précis, ne peut pas rendre tous les changements de ton des deux derniers actes de cet opéra comique, car Alexis et Montauciel les occupent principalement et l'intérêt passe alternativement de l'un à l'autre. Sedaine osa compenser les impressions douloureuses par les bouffonneries d'un personnage vulgaire. La critique d'alors attaqua non seulement *Le Déserteur* et Sedaine, mais encore cette liberté qu'avait prise l'auteur de mêler le comique au tragique : beaucoup craignaient que cette innovation imitée du théâtre anglais ne devint un danger pour la scène française.

La Harpe était de ceux-là : «... Les grands développements qui seuls font le vrai tragique, dit-il, et le portent au fond de l'âme, sont étrangers au mélodrame, surtout à celui qu'on appelle opéra comique » (1).

Mais sa voix devait se perdre dans les acclamations du public, d'autant plus qu'elle n'avait pas à combattre un caprice de goût, mais aussi une théorie, théorie qui avait été défendue avec autant d'énergie que de conviction. Diderot avait déjà parlé et Sedaine ne faisait que suivre ses idées.

Grimm prenait aussi à son compte les opinions de Diderot, avec le même enthousiasme, mais avec moins

1. La Harpe, Lycée, II, 475.

d'emphase déclamatoire. Il accepte le mélange du comique et du tragique et fait cette juste réflexion : « Je crois que lorsqu'un effet nuit à l'autre, lorsque l'effet subordonné efface ou étouffe l'effet principal, le poète a manqué son coup et peut être justement blâmé » (1).

Ce n'est que bien plus tard qu'on osa critiquer de nouveau ces dérogations à la tradition classique. Geoffroy ne dit-il pas en parlant du *Déserteur* ? « Cette pièce est tout à la fois un chef-d'œuvre d'extravagance et d'intérêt ; c'est un mélange monstrueux du comique le plus trivial et du tragique le plus outré » (2).

Toujours est-il que *Le Déserteur* eût le plus vif succès ; on oubliait le fond de l'action vraiment trop puéril pour des événements si tragiques, la crédulité d'Alexis qui ne vérifie même pas les paroles de la petite Jeannette, et l'invraisemblance d'une loi militaire qui condamne un homme muni d'un congé régulier, pour la seule raison d'avoir jeté son havresac à terre, et tant d'autres reproches qu'on peut faire à la construction de cette pièce, relevés tous par l'auteur des *Mémoires secrets* (3) et par La Harpe (4).

La Harpe attribue tout le succès à la musique. Grimm, d'autre part, ne se lasse pas de la critiquer (5) : l'embarras est donc grand pour qui voudrait se former une opinion.

1. Grimm, *Corr.*, VIII, 320.
2. Geoffroy, *Cours de littérat. dram.*, I, 307.
3. *Mém. secr.*, IV, 235.
4. La Harpe, Lycée, II, 474.
5. Grimm, *Corr.*, VIII, 317.

Il est néanmoins certain que sauf quelques jaloux et sauf quelques critiques de métier (1), le public tout entier accueillit avec joie les scènes comiques du *Déserteur* et pleura avec la même joie dès qu'il en eu l'occasion.

Les dames d'alors, au cœur sensible et qui donnèrent au XVIIIe siècle son ton de sensibilité, s'intéressaient vivement à cette histoire d'un cœur meurtri. C'étaient là des sentiments que chacun avait éprouvés et il était bien doux de pleurer sur soi-même, en pleurant les malheurs d'autrui.

Les mémoires et les lettres du temps en font preuve. Mme du Deffand, par exemple, écrit à Voltaire, et le nom du destinataire donne encore plus d'intérêt à cette lettre : « Nous avons ici un opéra comique qui a eu un succès inouï ; c'est *Le Déserteur* ; il vous ferait plaisir. Les paroles sont de Sedaine. Je ne sais si les ouvrages de cet auteur passeront à la postérité. Je ne sais s'il ne serait pas dangereux qu'il devint modèle. Mais ce Sedaine a un genre qui fait un grand effet. Il a trouvé de nouvelles cordes pour exciter la sensibilité : il va droit au cœur et laisse là tout les détours d'une métaphysique que je trouve détestable en tout genre » (2).

1. Des pièces de vers, dont l'auteur restait anonyme, couraient la ville :

« D'avoir hanté la comédie
Un pénitent, en bon chrétien,
S'accusait et promettait bien
De n'y retourner de sa vie.

Voyons lui dit le confesseur
C'est le plaisir qui fait l'offense
Que donnait-on? — *Le Déserteur*
— Vous le lirez par pénitence. »

2. Mme du Deffand, *Correspondance*, I, 175.

Il serait intéressant de savoir ce qu'en pensait Voltaire, le grand maître en critique. L'une de ses lettres, adressée à Sedaine, fait mention de deux pièces que ce dernier lui avait envoyées, et comme elle date du 11 avril 1769, nous avons tout lieu de croire qu'il s'agit du *Déserteur*.

Voici la lettre : « Je vous ai plus d'obligations que vous ne croyez, Monsieur. J'étais très malade lorsque j'ai reçu les deux pièces que vous avez bien voulu m'envoyer ; elles m'ont fait oublier tout mes maux. Je ne connais personne qui entende le théâtre mieux que vous et qui fasse parler ses acteurs avec plus de naturel. C'est un grand art que de rendre les hommes heureux pendant deux heures » (1).

Voltaire lui-même ne se montre donc pas un critique trop rigoureux pour ces effusions de sentiment dont se ressentent si vivement les pièces de Sedaine. Sans le savoir, il suivait l'opinion générale.

Cet esprit sentimental devait être bien profond si la scène que Sedaine raconte a eu réellement lieu : « J'y ai vu, à une représentation, un effet bien étonnant, de ce que peut sur nos sens, un accent très juste et très-passionné : Mme La Ruette (2) au troisième acte, dans la prison, jette un cri si touchant et si vrai, qu'il fut redit du même ton par une femme qui était à l'amphithéâtre. Le même cri d'effroi fut répété en

1. Voltaire, *Œuvres complètes*, XIII, 974.

2. L'actrice du théâtre des Italiens qui jouait toute les amoureuses dramatiques du théâtre de Sedaine, très appréciée pour le naturel de son jeu.

plusieurs endroits de la salle par d'autres femmes et communiqua une terreur universelle. Tout le monde s'agite, se lève, une grande partie s'enfuit jusque dans la rue et du parterre même et la pièce finit là. J'étais présent, et malgré toutes mes perquisitions je n'ai pu attribuer à une autre cause, un mouvement aussi subit et aussi extraordinaire que celui-là. Dans une armée, les terreurs paniques n'arrivent pas autrement » (1).

On pleurait aussi beaucoup. Grimm cite Mme de de Chartres, qui à la première représentation du *Déserteur* a trempé quatre mouchoirs de ses larmes, comme le faisaient toutes les jeunes mariées (2).

Après les pleurs vint l'admiration (3), un culte presque pour l'auteur. Cette gloire devint populaire : des objets même rappelaient les principales scènes du *Déserteur*. On cite l'histoire d'une pendule sur le cadran de laquelle était peinte la dernière scène de la pièce.

Un domestique de Saint-Prix en acheta une semblable que sa fille offrit comme son bien le plus précieux à une de ses bienfaitrices, mais à la condition que la pendule ne serait pas vendue. Elle revenait chaque année voir le cher souvenir de son père et de Sedaine (4).

1. Sedaine, *Quelques réfl. Pix*, IV, 512.

2. Grimm, *Corr.*, VIII, 329-330.

3. Elle ne dura pas longtemps pourtant. Théoph. Gautier (*Hist. de l'art dramatique*, III, 126), cite une reprise du *Déserteur* en novembre 1843 qui n'eut pas de succès et lui-même critique sévèrement et la pièce et l'auteur.

4. Voir cette anecdote si connue dans le livre de M. Rey. *Vieillesse de Sedaine*, p. 35.

Le langage de cœur que Sedaine adopte depuis quelque temps ne resta donc pas sans écho. Il comprit combien il jugeait mal son public quinze ans auparavant en écrivant : « Tout ce que j'aurai à dire, c'est que le goût s'éteint en France, qu'on ne pense plus, qu'on ne sent plus même ; et je crois que je le dirai » (1). Il voulait se faire pardonner cette boutade et dès ce moment il n'oublia pas la note sentimentale.

S'il l'abandonne une fois dans *Le mort marié*, il lui restera fidèle dans toute sa création postérieure.

Et *Le mort marié* peut même ne pas compter. Cette comédie travestie à la hâte en opéra comique parut en scène, avec la musique de Bianchi, le 12 février 1777 (2) pour disparaître le jour même (3). Le ton gai y est bien celui de l'opéra comique d'autrefois, mais l'intrigue amène une situation tragique dans l'imagination au moins d'un des personnages, et en outre la manière de traiter le sujet, pleine de ce réalisme que l'on retrouve dans *Le Philosophe sans le savoir* oblige à le classer parmi les opéras comiques au ton pathétique.

Le sujet, comme dans *Le Philosophe sans le savoir*, est un duel qui a lieu un jour de noce, mais ses conséquences au lieu d'être réelles sont purement imaginaires. L'intrigue et le dénouement sont comiques :

1. Préface aux *Poésies fugitives*, I, p. VII.
2. *Spectacles de Paris*, année 1778.
3. Sedaine, *Quelques réfl.*, IV, 514.

un des personnages, accusé d'avoir tué son ennemi en duel, comparaît devant un tribunal, dont le président est précisément celui pour le meurtre duquel il doit être puni. Ce sujet est divisé en deux actes et possède quatre morceaux de chant. Le cadre de cette farce est, dit-on, authentique, tiré d'une anecdote qui a couru sur un magistrat et un officier (1).

Mais *Félix* ou *L'Enfant trouvé*, opéra comique en trois actes, joué devant Leurs Majestés à Fontainebleau, le 10 novembre 1777 (2), sans grand succès, ainsi qu'aux Italiens le 24 novembre de la même année (3), représente de nouveau le sentiment à l'opéra comique. Il touche peut-être même à ce genre ennuyeusement moralisateur qui avait été si funeste à Favart vers la fin de sa vie. Et cela au point d'effrayer Grimm qui écrit à ce sujet en parlant de Sedaine : « N'a-t-il pas oublié que le premier mérite d'un drame est d'intéresser et non pas d'instruire » (4). Il est certain que le Père Morin et Félix, *l'Enfant trouvé*, possèdent une noblesse de sentiments idéale et qu'ils la mettent encore en pratique ; mais Sedaine connaissait trop bien le théâtre pour donner avec exagération dans ce sens. Il va donc opposer à ces deux personnages les trois fils du Père Morin et l'amant de sa fille, M. de Versac. Ceux-ci ne sont pas des modèles de vertu.

Ce qui est curieux c'est qu'avec eux il ne réussit pas

1. *Mém. secr.*, X, 38.
2. Grimm, *Corr.*, XII, 26.
3. *Spect. de Paris.* année 1778.
4. Grimm, *Corr.*, XII, 27.

plus qu'avec les personnages vertueux car « on supportait la friponnerie dans les valets, dans les personnages donnés pour méprisables, jamais autrement, et le public poussait même fort loin la délicatesse d'oreille sur cet article qui tient en effet à l'honnêteté publique » (1).

Nous n'insistons pas sur ce passage qui prouve comme on était alors encore loin d'objectiver les mœurs du théâtre, mais nous remarquons qu'il ne facilitait point la tâche des auteurs. S'ils n'avaient pas le droit d'élever un peu le ton d'un opéra comique, si telle était leur volonté, ils n'avaient pas non plus celui de l'abaisser pour certains personnages. Il ne pouvaient rire que des « petites gens », accoutumées depuis des siècles à être la risée du public. Les tendances plébéiennes de Sedaine venaient donc à leur heure, d'autant plus que si c'était encore lui seul qui parlait ainsi sur la scène, il trouvait déjà un écho favorable au parterre.

Cette fois les dialogues des amoureux Félix et Thérèse ne touchèrent pas autant que Sedaine l'espérait (2) quoiqu'il se fût même appliqué tout particulièrement au choix de ses expressions (3). La situation des amoureux de *Félix*, copiée d'après *Perrin et Lucette* (4) est bien loin des complications tragiques du sort d'Alexis et de Louise.

1. La Harpe, Lycée, II, 477.
2. *Mém. secrets*, X, 318.
3. Sedaine dit à propos de *Félix* : « Je n'ai jamais mis autant d'attention dans la texture et dans le style d'aucun ouvrage ». *Quelques réfl.*, 514.
4. *Perrin et Lucette* comédie en deux actes et en prose de

Le 8 février 1787 (1), Sedaine fait représenter *Le comte d'Albert*, opéra comique en trois actes, dont le troisième porte un titre à part : *Suite du Comte d'Albert* pour la raison que l'action se passe quelques jours plus tard et à soixante lieues de l'endroit où les deux premiers se sont joués. Cette pièce fut écrite bien antérieurement à la date de la représentation, dès 1772, pour le dauphin et sa sœur. On avait demandé à Sedaine un opéra comique sans amour mais avec une idée morale. Le poète prit alors une fable de La Fontaine *(Le lion et le rat)* et se mit à retransporter des animaux aux hommes ce qui avait été transporté des hommes aux animaux, mettant en scène la haute maxime « qu'on a souvent besoin d'un plus petit que soi » (2).

Si on considère toutes ces difficultés imposées au poète, on ne peut qu'admirer le talent qui les a résolues avec tant de facilité. Le comte d'Albert, banni de Paris, revient incognito pour présider chez lui à un bal. Au seuil de sa porte il rencontre un vieux paysan, Antoine, bousculé par un officier ; il le défend et se trahit. On le met en prison. Ici la leçon morale commence.

Le pauvre secouru se sacrifie pour son bienfaiteur en lui prêtant ses habits avec lesquels le comte d'Al-

Davesne, musique de Cifolelli. Elle est tirée elle-même d'un conte : *Probité villageoise* publié par le *Mercure de Franee.* L'auteur nous l'apprend lui-même dans l'avertissement de sa pièce.

1. *Sepct. de Paris*, année 1788.

2. Avertissement de l'éd. Brunet, 1787.

bert peut s'évader heureusement et parvenir jusqu'à ses terres, en Belgique. Sedaine attendait toute l'impression de cet opéra comique de la scène des adieux que faisaient les enfants à leur père et du sacrifice d'Antoine. Il impressionnait toujours le public et toujours par les moyens les plus simples : une situation qui touche et des paroles qui l'expriment avec sincérité.

Mais on retrouve avec joie, au troisième acte, le milieu villageois et la gaîté de Sedaine que sa vieillesse n'avait pas ternie. Le village est un des meilleurs qu'il nous ait donnés ; les paysans on les reconnaît pour les avoir vus cent fois, mais eux aussi ils ont un peu ce caractère de sensibilité. Ils admirent leur seigneur, le comte d'Albert et Antoine, tous deux si dignes d'estime. Une jeune fille enthousiasmée par la belle action de ce dernier exprime la volonté de n'épouser que cet homme si honnête. L'amour naît donc quelquefois bien étrangement dans le cœur des jeunes filles, pour un vieillard, dont elles ne connaissent qu'une belle action et cela encore par ouï-dire.

Et ce qui est curieux c'est que La Harpe admire tout particulèrement ce trait ; il a donc des moments où sa raison se tait, pour laisser parler le sentiment. « Ce rôle de Delphine est une des productions originales de Sedaine. Cette bonne enfant qui, au récit de la belle action d'Antoine, crie en pleurant qu'elle n'en aura jamais d'autre que cet Antoine, quel qu'il soit, et la manière dont elle s'offre à lui pour être sa femme, au premier moment où elle le voit ; tout cet

épanchement de bonté naïve et de sensibilité innocente fait rire et pleurer tout ensemble. Cela est pris dans la nature même » (1).

Sedaine exposait d'autant mieux les misères humaines qu'il les avait lui-même ressenties : il pouvait mettre dans la bouche de ses personnages ses souvenirs personnels. De là cette sûreté de main lorsqu'il fait parler le cœur de l'homme, ce trait précis et naturel plein d'un sentiment allant droit au cœur des autres, car il sortait aussi du sien.

Le ton pathétique resta au théâtre de l'Opéra-Comique même quand Sedaine avait déjà disparu.

Après avoir ainsi approfondi le « ton » de ce genre, il en élargit le sujet. Les applaudissements enhardissent son audace. *Le Roi et le Fermier* peut déjà compter comme un effort pour briser cette tradition qui limitait les bornes de ce spectacle. Sedaine les ouvrit toutes grandes aux légendes, aux fabliaux, à l'histoire. Tout ce passé s'étala sur la scène de l'Opéra-Comique avec le charme mystérieux que le lointain apporte toujours avec soi.

§ 3. — Sedaine créateur de l'opéra comique moderne. L'élément ancien de ses sujets.

Le courant philologique qui, au XIX[e] siècle, remit en honneur la littérature du moyen âge, avait eu des

1. La Harpe, Lycée, II, 477.

précurseurs au XVIIIe. A cette époque déjà existaient des adaptations de vieux romans français qui charmaient par leur naïveté.

Ainsi, *Aucassin et Nicolette*, cette chartefable du XIIe siècle, fut traduite par La Curre de Sainte-Palaye en 1756 (1). L'auteur de cette traduction prenait soin de conserver tout le caractère du roman, moitié rimé et chanté, moitié en prose, pour n'en pas détruire l'impression, si originale pour tout le XVIIIe siècle. Elle dut être vive, car Le Grand en publia peu après une seconde édition et encore parmi toute une série de *Fabliaux ou Contes des XIIe et XIIIe siècles* (2).

Sedaine prit le sujet de ce vieux roman et en fit un opéra comique. On ne peut nier qu'il se soit efforcé à rendre le ton, les mœurs, les caractères du conte ; il ne les changea que vers le dénouement de la pièce où l'action scénique ne lui permit pas de suivre exactement le narrateur.

Ainsi le spectateur habituel des Italiens et d'un répertoire qui lui représentait généralement les mœurs tranquilles de son entourage, goûtant même peu à peu les effusions brusques d'un ton pathétique, se vit un jour — c'était le 3 janvier 1780 — transporté six siècles auparavant pour assister aux amours fougueuses d'Aucassin, prêt à trahir sa patrie plutôt que de délaisser sa Nicolette. Il s'étonna de la rude

1. Elle fut publiée sous le titre : *Amours du bon vieux temps, La Curne de Ste-Palaye.*

2. Le Grand, *Fabliaux ou contes du XIIe et XIIIe s.* Paris, Vve Duchesne, 1760.

volonté du comte de Garins, préférant perdre son fils plutôt que de lui permettre d'aimer celle qu'il jugeait indigne de son amour, et s'attendrit enfin de la fidélité de Nicolette « avec son teint plus frais que la rose du matin et ses lèvres plus vermeilles que cerises au temps d'été », de cette Nicolette qui dut souffrir et la prison et l'exil et s'évada d'une tour à l'aide de draps, tout cela pour l'amour d'Aucassin.

Le spectateur dut supporter même un combat derrière la scène, combat soutenu par Aucassin contre le comte de Bongars, assiégeant le château de son frère ; il assista à des entrées de soldats prisonniers et victorieux, à une mise en scène analogue à celle des Français, ne pouvant comprendre comment des événements pareils puissent se contenter du cadre de l'Opéra-Comique, au lieu d'exiger la forme classique et pompeuse de la Comédie-Française (1).

Aussi trouve-t-on dans les chroniques du temps des critiques très sévères qui montrent un malentendu entre l'auteur et le public sur le sujet même. Elles s'en prennent à l'audace de Sedaine de mettre en scène des mœurs si brutales (2), tout comme si Sedaine était responsable du sujet et des mœurs du

1. Qui sait si Sedaine lui-même ne pensait pas créer — en écrivant *Aucassin et Nicolette* — une œuvre égale en valeur aux tragédies classiques. Au moins, il compare l'impression du public qui trouvait tant de nouveautés dans le *Cid* en 1636 à celle dont il sentit les conséquences en 1780. Cette mention faite dans la préface d'*Aucassin et Nicolette* de l'édition Ballard, 1780, prouve toujours la volonté de Sedaine de faire de nouvelles expériences sur la scène de l'Opéra-Comique.

2. *Mém. secrets*, XV, 22.

conte. D'autant plus que les contes eux-mêmes publiés par Le Grand avaient été accueillis avec beaucoup de faveur (1).

Cela prouve la différence entre les libertés permises dans un conte et celles qui étaient tolérées sur la scène. On demandait pour la seconde un sujet plus documenté qu'un fabliau, « comme si un fabliau qui a pu être aussi mal inventé que la pièce est mal composée, était une autorité historique : c'est joindre la déraison à l'ignorance » (2). Grimm trouve aussi que Sedaine a mal « choisi le théâtre de l'Opéra-Comique, peu susceptible de développement pour nous peindre des mœurs si étrangères aux mœurs de notre âge » (3). Et vraiment le public dut être désorienté le jour de la première représentation et ne pas apprécier ce qu'il y avait de bon dans la pièce, si « la répétition générale que l'on fit à Versailles, et à laquelle assista la famille royale, fit l'effet d'une parodie. On riait aux éclats dans les endroits que Sedaine et moi nous avions crus les plus touchants » (4), raconte Grétry.

La déception qu'on sent entre ces lignes de l'auteur de la partition de la pièce ne pouvait guère encourager à faire de nouveaux essais de ce genre.

Son sens du théâtre avertit heureusement Sedaine que la cause de l'insuccès consistait non pas dans le genre de l'expérience, mais dans sa nouveauté. Il

1. *Mém. secrets*, XV, 22.
2. La Harpe, Lycée, II, 473.
3. *Corr.* Grimm, XII, 364.
4. Grétry, *Mémoires ou essais sur la musique*. Paris, I, 337.

recommence donc et cela sans délaisser quoi que ce soit du programme qu'il s'était imposé.

La nouvelle pièce exposait de même les malheurs d'un roi et les combats sanglants livrés pour sa délivrance. Mais à la regarder de plus près on y découvre une différence avec la précédente et qui assura peut-être son maintien sur la scène. Cette nouvelle pièce, c'était la légende de Richard Cœur de Lion mise en opéra comique : on connaissait et on aimait déjà le dévouement de Blondel, le troubadour, qui, parcourant le monde dans l'espoir de délivrer son roi, chantait sous chaque tour de château une romance, attendant que le refrain en fut repris par celui qu'il cherchait.

Aussi dès le jour de la première représentation, le 21 octobre 1784 (1), le public revit avec joie sur la scène les personnages et les situations qu'il connaissait depuis l'enfance. Etait-ce chez Sedaine sens théâtral, était-ce chance ? Toujours est-il qu'on admirait l'ingéniosité de Blondel qui fait l'aveugle et se laisse mener par le petit Antonio, sachant si bien tirer profit des amours de Laurette, fille de l'Anglais Williams demeurant près de Lintz, pour Florestan le gouverneur du château où Richard était prisonnier. On admirait les ruses de Blondel qui se faisait messager d'amour de ces deux jeunes cœurs, se faufilait dans la prison et, envoyant Florestan à son rendez-vous, se ménageait ainsi l'occasion de pouvoir librement chan-

1. *Spectacles de Paris*, année 1785, p. 233.

ter sa romance. Et tout le public était avide d'entendre la chanson du troubadour, après l'avoir évoquée tant de fois dans son imagination. Elle ne manquait pas d'arriver :

« O Richard, ô mon roi,
L'univers t'abandonne. »

se répèta plus de 80 fois au théâtre des Italiens en trois ans (1) et elle resta dans le répertoire populaire grâce à Grétry qui la mit en musique.

Heureusement pour Blondel, outre son roi qu'il retrouve à Lintz, il y rencontre aussi Marguerite, comtesse des Flandres, fiancée de Richard, qui, avec ses troupes, est en état d'attaquer le château et de délivrer le roi.

Nous avons déjà remarqué que peu de pièces de Sedaine peuvent se passer d'une noce villageoise ; il y en a même une ici, faisant contraste avec le ton pathétique du sujet par les couplets des paysans. On peut les citer, ils furent chantés par Louis XVI le jour de la réception de Sedaine à l'Académie.

« Et zig et zoc
Et fric et froc
Quand les bœufs
Vont à deux
Le labourage en va mieux... (2) ».

1. « La quatre-vingt-dixième représentation avait eu lieu le 7 avril 1788, c'est-à-dire moins de quatre ans après la première ; c'était beaucoup pour l'époque. » Notice sur Sedaine « par Georges d'Heylli, p. XXXI de l'édition du *Théâtre de Sedaine* » publié à Paris, Librairie générale, 1877.

2. III, 10.

Car *Richard Cœur de Lion* fit de Sedaine un académicien (1) et prouve que notre auteur a été capable d'enrichir le genre auquel il s'est particulièrement consacré.

Richard Cœur de Lion montra à Sedaine qu'un sujet connu, présenté sur la scène de façon à mettre en valeur le sentiment de la légende, ne passe pas sans faire impression. Il chercha donc encore un sujet analogue et trouva *Barbe bleue* de Perrault.

Diderot donne cette fable comme exemple d'une bonne situation dramatique dans la scène où « l'héroïne entend la voix terrible de son tyran, elle va périr, si son libérateur ne paraît. Sa sœur est à ses côtés ; ses regards cherchent au loin ce libérateur »

1. Après avoir posé quatorze fois sa candidature, Sedaine reçut *le 27 avril 1786*, le fauteuil du poète Watelet. Il reconnut lui-même, dans son discours de réception, les difficultés qu'il avait eues pour entrer au nombre de ceux qui maintiennent les bonnes traditions de la langue française. Lemierre qui lui donnait la réplique, observa très justement que la vie sans reproche ouvrait aussi les portes de l'Académie et que celle-ci devait payer la dette du public charmé pendant si longtemps par les œuvres de Sedaine.

Comme sources à cette mention on peut citer les deux discours :

Discours de réception de Sedaine, Paris, Démonville, 1786, in-4 ; discours de Lemierre, Œuvres. Paris, Mangaret fils, 1810, I vol. ; et toutes les biographies de Sedaine :

Ducis, *Vie de Sedaine*, V, 283, des œuvres de Ducis de Bure, Paris, 1824 ; Auger, Introduction au *Théâtre choisi* de Sedaine, Paris, Didot, 1813 ; M. Giri, *Sedaine, Sein Leben und Seine Werke*, Berlin, 1883 ; Comtesse de Salm, *Eloge historique de Sedaine,* Paris, Didot, 1835, II vol. des Ouvrages divers en prose, Zal, *Dictionn. crit. et biogr.* P. Plon, 1872, p. 1116 ; La Harpe, Lycée, II, 468 ; Grimm, *Corr.*, XIV, 39.

et fait remarquer le pathétique de cette question : « Ma sœur ne voyez-vous rien venir? » mais Diderot ajoute encore que c'est un conte « dont on berce les enfants » (1). Sedaine sait que la musique fait passer tant de choses et il désire justement que les opéras comiques soient des contes à bercer les grands enfants ; il s'empare donc de ce sujet. Tel que le conte le donnait, il n'avait aucune intrigue dramatique et Sedaine était trop peu psychologue pour bâtir une pièce en trois actes sur la curiosité seule de la femme du célèbre assassin, ou bien sur le problème du danger qui tente et devient un attrait invincible à l'homme, à l'homme poussé toujours à être son propre bourreau.

Il dut donc créer une intrigue indépendante de toute étude psychologique et formée presque exclusivement d'action et de jeux scéniques, tout en faisant du conte une histoire d'amour et de l'héroïne une sacrifiée par sa famille pour rétablir la splendeur de la maison. L'amoureuse Isaure délaisse son amant Vergi pour suivre Raoul Barbe Bleue, terrible et riche seigneur des alentours. La pauvre Isaure est triste et malheureuse dans le grand palais de Raoul. Les richesses qui l'ont tentée un instant ne l'amusent plus, dès qu'elles deviennent sa propriété. Son mari part pour un long voyage, n'exigeant d'elle qu'une chose pendant son absence, de ne pas ouvrir, sous peine de mort, la petite pièce de la chambre dont il

1. Did., *An.*, VII, 152.

lui remet la clef. Elle doit rester toute seule avec Ofman, le fidèle serviteur du maître, mais sa sœur Anne qui arrive lui tiendra compagnie. Sa sœur Anne, c'est-à-dire son amant Vergi travesti en femme : sous ce costume, Vergi entre dans le château de Raoul pour revoir son amante. Mais Isaure reste fidèle à son mari et ne veut point parler à celui qui toujours est maître de son cœur ; elle veut aussi être fidèle à sa seconde promesse, de ne point entrer dans la chambre défendue : cette fois elle succombe à la curiosité.

Isaure mourra donc comme toutes celles qui ont déjà pénétré dans la funeste salle, et, avec la certitude d'une mort prochaine, elle doit présider pleine de sérénité au ballet organisé par les serviteurs pour amuser leur maîtresse pendant l'absence du maître ; Vergi doit y assister aussi, ne pouvant être, à cause de son déguisement, d'aucun secours à celle qui aura bientôt besoin de son aide. Au troisième acte, Raoul arrive, constate la désobéissance de sa femme et s'apprête à la punir. Mais Ofman avait eu déjà pitié de sa jeune maîtresse et envoya chercher ses frères. Vergi en robe de femme ne peut que regarder par la fenêtre si le secours attendu n'arrive pas encore. C'est ici que se place la scène célèbre : « Anne, ma sœur Anne, ne vois-tu rien venir ? » Les frères arrivent à temps comme dans le conte et tuent Raoul.

Voilà la seule situation dramatique de la fable, jointe à des scènes d'amour. Mais à quel prix !! Ce Vergi en jupons, pouvait-il posséder le charme du

jeune guerrier, dont Isaure était éprise au premier acte ?

Sedaine craint lui-même que Barbe Bleue ne soit pas assez naïf pour prendre si facilement Vergi pour la sœur Anne. On trouve au premier acte le passage suivant :

« *Isaure.* — J'attribuais d'abord l'idée que vous m'inspirâtes à votre ressemblance à une sœur ainée que j'avais et que j'ai perdue.

Vergi. — Vous aviez une sœur ?

Isaure. — Oui, je l'appelais ma sœur Anne, ma chère sœur Anne, je crois toujours la voir près de moi.

Vergi. — Vous aimait-elle ?

Isaure. — A la folie.

Vergi. — Appelez-moi, ma sœur Anne » (I. 2).

Sedaine a beau faire, Vergi-Anne reste toujours une fantaisie impossible de son imagination et même le charme de la scène dernière pour laquelle notre auteur fit ce sacrifice, court de grands risques avec cette sœur Anne aux traits masculins et aux mouvements brusques sous un vêtement de femme. Aussi les contemporains de Sedaine ne pouvaient-ils lui pardonner cette modification apportée à la fable (1). Ils critiquaient le caractère d'Isaure si futile, si avide de richesses, jusqu'à abandonner son amoureux pour un monstre repoussant (2). Ils oubliaient qu'en cela Sedaine suivait fidèlement son modèle et que la naïveté du récit de Perrault admettait qu'après la

1. La Harpe, Lycée, II, 478.
2. *Corr.*, Grimm, XV, 433.

semaine passée, par la mère et les deux filles, chez Raoul Barbe Bleue la cadette « commença à trouver que le maître du logis n'avait plus la barbe si bleue ». Au contraire, Sedaine pense encore à faire forcer Isaure par ses frères à devenir l'épouse du riche seigneur.

Le succès de ce conte mis en opéra comique, qui commença dès le jour de sa première représentation, le 2 mars 1789 (1), étonne donc un peu les critiques. C'est que le public avait déjà appris comment on doit comprendre les pièces de Sedaine : par le cœur bien plus que par la pensée ; il redevenait aussi naïf que le voulait Sedaine, quoique notre auteur ne sut pas toujours s'abaisser au ton que le sujet exigeait.

Barbe bleue fut le dernier opéra comique de ce genre que Sedaine fit représenter (2).

Celui-ci revint encore à la scène pour donner une pièce de circonstance : *Guillaume Tell.* Le public des Italiens, vit avec cette dernière création, l'ariette se transformer en chant national, les personnages d'opéra comique en héros mourants pour la patrie et

1. *Spect. de Paris*, année 1790.

2. Quérard dans la *France littéraire* (IX, 10) mentionne l'op. comique de Sedaine *Basile* en lui donnant encore un second titre : *L'un trompe l'autre.* Sedaine n'en parle nulle part, il n'est pas publié et on ne retrouve pas son manuscrit. On ne doit pas le confondre avec l'opéra comique *A trompeur, trompeur et demi*, joué aux Italiens le 24 septembre 1792 (Selon les *Spect. de Paris*, année 1793, p 242), écrit par Sauvigny. *L'Ile sonante*, op. comique de Ch. Collé n'appartient pas à l'œuvre de Sedaine. Il l'arrangea seulement pour la scène et il en guida les répétitions (Collé, *Mém.*, III, 181, 182).

le sujet en combat d'un peuple pour la restitution de ses droits. Pouvait-on proclamer des sentiments plus élevés sur une autre scène ? Sedaine, nous le voyons donc, ne s'arrêta pas dans sa route à mi-chemin...

Il transporte sans hésiter le sujet de la tragédie de Lemierre (1), comme il nous le confesse lui-même, dans les trois actes d'un opéra comique, en prouvant indiscutablement cette fois qu'il trouvait l'opéra comique capable de rivaliser comme sujets avec la grande tragédie.

Mais est-ce le talent de Sedaine qui ne suffit pas à exprimer les détresses d'un peuple opprimé, ou est-ce la trop grande ambition de notre poète qui le porta à enfermer un tel sujet dans un cadre trop étroit pour le contenir ? La grande idée de la libération de la Suisse se perd dans les épisodes des apprêts à la noce de Melktal fils et de Marie, fille de Guillaume Tell ; elle ne se relève ni par les quelques scènes du deuxième acte qui présentent la scène connue de la pomme de Guillaume Tell, ni par le tableau de la victoire de l'opprimé sur le tyran. Joué le 9 avril 1791 et trois fois seulement, cet opéra comique dut paraître très faible à ceux qui sentaient en eux-mêmes la force de pareils combats et l'exprimèrent bientôt par les faits.

Il faut dire cependant que Guillaume Tell, contient

1. Sedaine s'exprime ainsi dans l'*Hommage aux mânes de Lemierre* publié comme préface de son *Guillaume Tell* :

« J'ai su (tu l'as permis) ramasser sur ta trace
Des feuilles du laurier qui couronnait ton front. »

quelques scènes remarquables, comme en renferment habituellement les pièces de Sedaine.

Celle-ci par exemple : le vieux Melktal, aveugle, car Gessler lui brûla les yeux, ne pouvant plus combattre lui-même, enflamme au moins le peuple. Il le rassemble autour de lui, hommes, femmes et enfants et entonne le chant antique, parlant d'éclats guerriers :

« A Roncevaux
Dans les clairvaux
Roland courant à la victoire
Chantait tout haut
Dans les clairvaux
Aux camarades de sa gloire,
Aux compagnons de ses travaux :
Mourons, mourons pour la patrie ;
Un jour de gloire vaut cent ans de vie ;
Le plus bel instant de la vie,
C'est quand on meurt pour la patrie ».

Le combat de Melktel fils avec Gessler devait être la réponse à ce chant.

*
* *

Guillaume Tell fut le dernier opéra comique de Sedaine, et même le dernier ouvrage d'une carrière littéraire longue et brillante et qui n'a pas été très inférieure à d'autres plus célèbres. Le succès de ses pièces était certain, mais, et cela est curieux et rare, il arrivait un peu tard, le jour des quatrième ou cinquième représentations.

Sedaine s'y était habitué lui-même. Il en parle dans ses *Mémoires* et en parle avec une pleine rési-

gnation. *Le Magnifique* et *Le Faucon* sont tombés, selon lui, pour la seule raison que le nombre des spectacles n'était pas suffisant pour accoutumer le public à ces pièces (1). Et vraiment, *Rose et Colas* ne commença à avoir du succès que vers la septième représentation ; il en fut ainsi du *Roi et le Fermier*, du *Déserteur*, à la chute même duquel Sedaine attendait sa centième représentation.

Et il ne se trompa pas.

Pourquoi ?

Grimm dit que « ce genre exige une grande finesse et tant de perfection et d'accord dans le jeu, que ce n'est qu'à la troisième ou quatrième représentation que les acteurs commencent à être ensemble et les spectateurs à voir et à saisir ; il y a des riens qui échappent d'abord et qui sont d'un prix infini » (2). Mais on pourrait appliquer cette opinion à tous les opéras comiques, dont le sort fut différent.

Peut-être bien que ce tardif succès des pièces de Sedaine provenait de l'originalité de ses innovations qui pouvaient paraître de prime abord un peu osées et cachaient tout ce que son talent avait de naturel. Le public devait s'accoutumer à ressentir ce naturel, vif et pénétrant, mais épars dans de petites répliques faites à mi-voix par les personnages et, lentement seulement, Sedaine parvenait à son but, à ne « laisser voir le tableau que comme il l'avait envisagé lui-

1. *Quelques réfl.*, *Pix.*; IV, 511, 513.
2. Grimm, *Corr.*, VI, 72.

même » (1). La sensibilité (2) du poète finissait par gagner sa cause. Grimm compare les œuvres de Sedaine à celles d'un génie (3) — comme ces dernières elles demandaient du temps pour se laisser comprendre et apprécier. Sedaine avait tout le droit d'y croire : sa modestie l'a sauvé.

Il était quand même pleinement conscient de la valeur de son travail. Sans regarder ses musiciens comme des « divinités » auxquelles il était redevable de tout son succès (4), il pensait à leur laisser la facilité de développer leur talent à leur tour. Ses pièces existent, quoi qu'on en dise, toutes seules, et le fait qu'on peut les juger et les analyser à la seule lecture en est une preuve suffisante. Elles trahissent un talent observateur qui, dans des sujets empruntés, sait intercaler des épisodes originaux et pris sur le vif (5). Ce talent, « qui se borne à saisir la nature en petit, pour

1. Desessart, *Les siècles littéraires de la France*, VI, 95.

2. Grétry, raconte à propos de la représentation de *Richard Cœur de Lion* et Sedaine : « aussi l'a-t-on vu fondre en larmes à la représentation de la scène de Blondel avec Richard, preuve incontestable que le sentiment le guide dans ses compositions, et que la scène mise en action le saisit lui-même autant que nous » (*Mém.*, I, 399).

3. Grimm, *Corr.*, VIII, 314.

4. La Harpe, Lycée, II, 469.

5. Diderot (X, 393) raconte l'anecdote suivante : « Sedaine entend dire à une femme décrépite qui se mourait dans son fauteuil, le visage tourné vers une fenêtre que le soleil éclairait : « Ah ! mon fils que cela est beau, le soleil » Il s'en souvient et fait dire à la femme échappée du couvent, la première fois qu'elle voit les rues : « Ah ! ma bonne, que c'est beau les rues ». Voilà en petit comme il est permis d'imiter en grand ».

la marquer presque toujours en grand » (1) (oui, s'il s'agit d'un opéra comique) fut destiné à rajeunir un genre qui commençait à vieillir.

Vers la fin de sa vie, Sedaine, en jetant un coup d'œil sur toute sa carrière dramatique qui lui avait fait oublier ses premiers succès de poète lyrique (2), devait bien s'étonner lui-même du long chemin qu'il avait parcouru : simple adaptateur d'une petite comédie anglaise, il arrive à devenir poète national, sans jamais délaisser le couplet d'opéra comique. Fidèle à ce genre auquel il devait tant, il préféra élargir son *horizon* que le délaisser pour d'autres qui pouvaient le tenter. Pendant ses quarante années de théâtre, il parla de tout en faisant rire ou pleurer, en représentant des mœurs basses ou élevées, acceptées volontiers par tous, les grands (3) et les petits qui,

1. La Harpe, Lycée, II. 475.

2. Les deux pièces lyriques de Sedaine, publiées par Grimm, une charade (*Corr.* IX, 46) et une romance (*Corr.* XI., 243), peuvent ne pas compter.

3. La vogue de Sedaine était telle qu'il fut joué non seulement devant les grands mais aussi par les grands. Le petit théâtre royal organisé par Marie-Antoinette au Trianon, joua sur les cinq comédies qui y furent représentées, une pièce de Sedaine, *La gageure imprévue* (1er août 1780) avec la reine dans le rôle de Gotte ; sur onze opéras comiques chantés par cette troupe auguste, on en joua quatre de Sedaine. Aucun auteur ne fut tellement appréciée par la Cour.

Les opéras comiques représentés étaient : *Le Roi et le Fermier*, (la Reine dans le rôle de Jenny) joué le 1er août 1780 ; *On ne s'avise jamais de tout*, joué le 10 août ; *Rose et Colas*, joué le 19 septembre ; *les Sabots*, joué le 6 juin 1783. Cf. *La comédie à la Cour*, Adolphe Jullien, P. Didot, p. 275-291.

Après la Cour, tous les théâtres privés représentèrent les piè-

selon leur rang, ou s'amusaient ou trouvaient un soulagement à leurs peines quotidiennes dans les souffrances fictives imaginées par l'auteur.

Cette nouvelle source de vie pour l'Opéra-Comique jaillissante de l'œuvre de Sedaine, tous la reconnaissent. Admirateurs et ennemis ne peuvent nier l'élément qui rénova le vieux vaudeville français. La Harpe dira par exemple que Sedaine « élève ce genre de drame plus haut qu'on ne l'avait fait jusque-là et qu'il possède des conceptions nouvelles et des effets que le temps a constaté » (1). Tous les chroniqueurs sentent la grande modification d'un genre dont ils étaient les fidèles partisans et louangent unanimement Sedaine pour avoir conçu « qu'on pouvait sans honte s'exposer à une chute, mais qu'il serait glorieux d'ouvrir une carrière où l'on présumait qu'il était impossible de se soutenir » (2). Une autre citation résume et définit ainsi le rôle que joue Sedaine dans l'évolution de l'opéra comique : « Il a fait des livrets pathétiques, mais sans trop de romanesque ou de sensiblerie, le modèle du genre, haussant le ton de l'opéra comique, et sans en exclure toute gaîté, lui donnant une allure héroïque » (3).

Nous voyons donc que l'opinion des contemporains

ces de Sedaine. Il travailla souvent pour quelque scène de château, et on connaît la passion de Mme Dufort pour les rôles de ses opéras comiques. *Mém. Dufort*, I, 233.

1. La Harpe, Lycée, II, 473.

2. *Hist. de l'op. bouffon*, I, 252.

3. H. Lion, article publié dans Petit de Julleville, *Hist. de la langue et litt. franç.*, VI, 633.

de Sedaine et celle des nôtres est identique. Tous s'accordent à reconnaître que la renaissance de l'opéra comique est son œuvre. En applaudissant *La Dame blanche*, *Les Cloches de Corneville*, *Mignon* même, nous devons être reconnaissants à Sedaine pour ce genre qu'il a créé.

CHAPITRE III

LE SENS DRAMATIQUE DE SEDAINE, AUTEUR D'OPÉRAS COMIQUES

On a beaucoup comparé Sedaine, de son temps, à Shakespeare (1) et à Molière (2). Il est incontestable qu'il leur ressemble en un point au moins : comme eux, il prend son bien où il le trouve. L'exemple de ses grands prédécesseurs peut l'expliquer, mais quand il s'agit d'analyser de plus près la caractéristique de son œuvre, c'est plutôt la partie technique de ses productions qu'on doit étudier.

§ 1. — Comment Sedaine tire profit des sources auxquelles il puise.

Les sources si nombreuses et si variées qui sont à l'origine des opéras comiques de Sedaine, trahissent, par la comparaison qui s'impose entre leur nature et

1. Grimm, *Corr.*, VIII, 316.
2. Grimm, *Corr.*, V, 191.

la manière dont notre auteur les a mises à profit, le genre même de son talent et son sens de théâtre.

On peut discerner trois procédés dans les adaptations à la scène de l'opéra comique, que Sedaine fit des contes, fables, fabliaux ou pièces de théâtre qu'il prit comme sujets.

Tout d'abord, et c'est le cas le plus fréquent, il étend le sujet choisi en augmentant le nombre des personnages, en amplifiant l'intrigue, en élargissant même quelquefois la donnée. Ce procédé est le plus intéressant pour l'appréciation du talent de notre auteur. La comparaison entre la pièce et son origine permet de faire la part de ce que l'imagination de Sedaine a ajouté à telle situation et à telle scène et de discerner en quelque sorte la partie vraiment originale de sa production. Presque tous les contes de La Fontaine sont traités ainsi par Sedaine et cela non pas par accident, mais avec toute la conscience de l'écrivain. « Je suis persuadé, dit-il, qu'il y a peu de fables de La Fontaine qui ne puissent être le germe d'une production dramatique ; mais au lieu que la fable indique hautement son point de morale, il conviendrait que l'action théâtrale forçât l'auditeur à faire lui-même la réflexion dont le poète a le désir de le pénétrer » (1).

C'est ce qu'on voit en comparant par exemple *Blaise le savetier* avec le *Conte d'une chose* dont il est tiré.

1 Avertissement du comte d'Albert, p. V, éd. Brunot, 1787.

La première scène de la pièce de Sedaine présente le ménage des Blaise en querelle. Le *mi-muid de grain* de la fable, qui leur avait été prêté par un riche bourgeois engage Sedaine à exposer la pauvreté de la maison et à en indiquer les causes : Blaise est un paresseux et s'adonne quelque peu à la boisson. Cette situation toute tirée d'un vers de La Fontaine est mise en action :

« *Blaise.* — Mon chapeau.
Blaisine. — Ton chapeau ? Tu veux sortir ?
Blaise. — Non ma femme, non...
Blaisine. — Comment non ?
Blaise. — Non, je vais seulement...

. . . .

Je ne sors pas, mais Mathurin
Mathurin avec son compère
M'attend au cabaret voisin » (1).

et il y a encore la noce de Nicaise qui le tente. Blaise oublie leur situation vraiment critique, la dette qui exige d'être payée.

Puis un nouveau vers de La Fontaine :

« Le terme échu, ce créancier le presse »,

engendre, chez Sedaine, les scènes des huissiers et de M. Pince, pendant lesquelles se fait l'inventaire du mobilier des Blaise.

C'est ici que l'intrigue commence. Chez La Fontaine, elle naît dans l'esprit de Blaise qui propose à sa femme d'accepter jusqu'à un certain point les avances

1. *Blaise le Savetier,* sc. 1.

du créancier, de lui faire signer la cédule et de tousser dès que ce sera fait :

« Mais haut et clair et plutôt deux fois qu'une »,

tandis que lui, Blaise, attendra caché le moment critique et arrivera mettre fin à toute discussion avec le bourgeois. Sedaine aussi, après la scène des huissiers et de M. Pince et après encore la réconciliation du ménage, nécessaire pour qu'on ne jugeât point mal ce qui suivra, se prépare à entrer dans l'intrigue. Chez La Fontaine, c'est le créancier seul qui est dupe ; chez Sedaine, il finit par l'être aussi, mais il y a un moment où tous les personnages, l'un après l'autre, le sont successivement les uns des autres. Car le ménage des Blaise ne perd pas l'occasion de régler en passant son compte privé et tous ont leur part d'ennui comme tous ont eu leurs fautes qui amenèrent la situation critique. On peut dire tous, car chez Sedaine quatre personnes sont mêlées à l'action, tandis que dans le conte il n'y a que Blaisine et le créancier, le mari n'ayant d'autre rôle que celui d'arriver à temps.

Chez Sedaine, ce ne sont pas le mari et la femme qui décident de tromper le créancier, mais quand M. Pince arrive, Blaisine, seule, joue devant lui et le public la grande scène de coquetterie après avoir forcé son mari à se cacher. Elle veut se moquer de M. Pince, et cela lui sera d'autant plus facile qu'il était autrefois amoureux d'elle. L'hameçon est jeté, le poisson mord. Et Blaise, qui ne connaît pas les intentions véritables de Blaisine, doit assister invisible à

toute cette scène, enchanté des dispositions de Pince au sujet de la dette, mais beaucoup moins des intentions de ce dernier envers sa femme. Il se montre ; alors c'est le créancier qu'on cache; il devient jaloux, et est ainsi puni de ses défauts.

Blaise épouvante maintenant le malheureux Pince, caché et effrayé à l'idée que le mari jaloux pourrait se venger de lui : c'est bien ce que veut Blaise, mais il s'y prend autrement que se le figure le créancier. Il fait venir Mme Pince et comme on parlait jadis de mariage entre elle et lui, Blaise agit avec elle comme Blaisine avec M. Pince. De cette façon justice est faite. Pour M. Pince, elle est la plus sévère. Caché dans son armoire, grâce au dialogue de sa femme et de Blaise lui apprend certaines vérités sur les sentiments de Mme Pince envers lui, qu'il aurait préféré ignorer. Furieux, il défonce l'armoire et tombe précipitamment sur la scène. La journée finie, il rentre chez lui après de cruelles expériences, ayant perdu non seulement sa dette, mais encore tout espoir de gagner Blaisine.

Sedaine finit sa pièce par la noce de Nicaise. On en avait parlé aux premières scènes, elle est donc annoncée, mais est-elle nécessaire? La paix se fait bien sans elle dans le ménage Blaise. Mais quand on voit cette bande joyeuse venir les chercher, la jeune mariée en tête, et que Nicaise n'admet pas qu'on le traite de « mon garçon » comme l'a fait Blaise, on rit et cela suffit.

« *Nicaise.* — Mon garçon, c'était bon hier, je suis un homme a présent.

Blaisine. — Bonjour madame la mariée ! Etes-vous bien contente ?

Babiche (*rit*). – Hin, Hin...

Blaise. — Ça vaut-il mieux que d'être fille ?

Babiche. — Hin, hin...

Nicaise. — Tais-toi donc, tu la ferais rire toute la journée. »

ou bien le soupir sincère de Nicaise quand la conduite vulgaire de la harengère, la tante à succession, devient insupportable :

« Ah ! si j'n'en héritions pas ! »

ou encore ce regret de Nicaise :

« Ah si j'avais mon habit d'hier, je danserais mieux.

Blaise. — Que ne le mettrais-tu ?

Nicaise. — Oh ! ma tante dit que ce n'est pas la politesse, et qu'on est le lendemain autrement que l'jour... » (1).

Ce sont là des traits dont on ne recherche pas la cause, mais dont on se contente de rire.

L'opéra comique, *Le Jardinier et son Seigneur*, peut prêter aux mêmes remarques en ce qui concerne le sujet même de la pièce pris chez La Fontaine et les développements que Sedaine y a apportés; sujets identiques scène par scène, mais ces scènes composées entièrement par Sedaine, de situations tirées des données des caractères trouvés dans la fable de La Fontaine.

Ainsi, outre l'intérieur de la maison du jardinier en question, notre auteur nous fait part des sentiments

1. Tous ces passages sont pris à la 13e scène de la pièce.

et des désirs. C'est le lièvre qui est cause de la prière que le jardinier a adressée au seigneur du village, mais il est plutôt pour lui occasion d'entrer en relations plus intimes avec celui qui sera son hôte. De là tous ces préparatifs jusqu'à la perruque que maître Simon veut porter ce jour-là.

Sedaine nous montre aussi les sentiments de la femme du jardinier — seconde Mme Jourdain — dont le bon sens contraste heureusement avec la fatuité de son mari, et nous présente même la fille de cette dernière Fanchette. Il ne s'arrête pas là ; le village fait irruption sur la scène à la nouvelle que le seigneur doit venir chez le jardinier. Cela amènera la scène comique de la harangue (scène 17). Tel est le développement de la situation unique trouvée chez La Fontaine, à laquelle Sedaine consacre sept scènes de sa pièce.

L'intrigue est bien la même. La Fontaine dit que le seigneur

« . . . prend des libertés,
Boit son vin, caresse sa fille »,

et sans s'en rendre compte ruine le jardinier.

Combien d'incidents, de petits épisodes, de personnages permettent à Sedaine d'exprimer la même chose, et à les voir mêlés à cette intrigue on croirait qu'elle n'a jamais pu exister sans eux. Le seigneur « vient avec ses gens » : ce sont Victoire et Rosalie, chez Sedaine, deux amies assez frivoles de leur compagnon ; dans l'espoir d'une récompense, elles travail-

lent à débaucher Fanchette que le seigneur a remarquée. Le jardinier risque de trouver des dégâts non seulement dans son jardin, mais même dans sa famille. Ainsi Fanchette, mentionnée en passant chez La Fontaine, joue un rôle important dans l'action de Sedaine : de sa décision dépendra l'honneur de la famille du père. . Fanchette a un fiancé le perruquier Nicolas, elle écoute non sans curiosité les propos qu'on lui adresse, mais n'oublie pas Nicolas. Voilà comment d'un mot du conte développé ingénieusement, naît, non seulement un épisode heureux, mais encore une petite action à part — celle du mariage de Fanchette — intimement liée à la pièce elle-même.

La dévastation du jardin vient à son heure. Les vers :

« Adieu planches, carreaux,
Adieu chicorée et poireaux... »

sont illustrés par toute une série de scènes. Dans la 8e, Rosalie et Victoire annoncent qu'elles ont traversé le jardin en carrosse, la 10e fait mention de la chasse au lièvre. C'est ici que le conte s'arrête, après avoir indiqué les désastres qu'on éprouve souvent à fréquenter plus haut que soi.

L'auteur dramatique suit son action et songe à montrer les sentiments de l'homme non seulement avant et pendant, mais aussi après la perte de ses illusions. Maître Simon n'a pas jusqu'à la fin de la pièce pu mettre sa perruque, c'est elle qui est la cause de tout son dépit : il pensait débarrasser son jardin de

l'hôte importun qui y habitait, il n'a plus de jardin maintenant ; il se réjouissait de l'honneur que la venue de son maître lui ferait aux yeux de tout le village, il en est la risée ; il espérait se rapprocher du seigneur, celui-ci ne l'a même pas regardé (scènes 8, 15, 16, 17)

Ainsi l'action est présentée — et même dans ses conséquences — toute entière devant les yeux du spectateur, l'action dans le vrai sens de ce mot, car chaque scène est un pas en avant dans cette marche de petites ambitions frusquées, de petites intrigues ébauchées, de petits malheurs soufferts. Et cette action nous force, comme Sedaine le souhaite, à trouver nous même la morale de la pièce : nous ne la cherchons pas, nous l'avons devant les yeux.

Sedaine met ainsi à profit non seulement les fables de La Fontaine mais quelquefois également des pièces de théâtre qu'il prend comme sujets de ses opéras comiques.

Cette première manière où Sedaine a utilisé les ouvrages de certains de ses devanciers est la plus intéressante ; aussi comparons encore *Félix* à *Perrin et Lucette* de Davesne.

Dans les deux pièces, il s'agit de l'amour idéal et désintéressé dont souffrent Perrin et Félix qui pauvres, ne peuvent songer à aspirer à la main de Lucette ou de Thérèse, trop riches pour eux. Dans les deux pièces il s'agit d'une grande somme d'argent trouvée depuis longtemps dont les possesseurs peuvent songer à faire usage selon leur gré, le légitime propriétaire

n'en ayant pas été découvert. Dans les deux pièces, il y a un voyageur en péril, sauvé par l'amoureux : c'est lui qui a perdu quelques années auparavant la somme trouvée ; il faut la lui restituer.

Mais Sedaine fait non seulement Félix pauvre, il le fait encore « enfant trouvé », nouvel obstacle au mariage qui est le rêve du héros de la pièce et encore un problème social indiqué en passant.

Chez notre auteur, le père de Thérèse, ce n'est pas le père Ambroise de Davesne, avide de richesse, repoussant Perrin pour sa pauvreté, le rappelant ensuite dès que celui-ci possède les cinq mille francs (scènes 3, 6) qu'il a trouvés.

Sedaine, à l'encontre du personnage de Davesne, le rend honnête et loyal en lui donnant la somme et en lui permettant ainsi de prouver son honnêteté par la restitution de l'argent.

L'action se trouve de cette façon très élargie, car Félix, de Sedaine, n'est pas pour cela moins vertueux que Perrin de Davesne : notre auteur lui garde aussi vertu et dévouement ; il le fait très sympathique autant lors de l'appauvrissement de son père adoptif (II, scène 10) que par l'amour désintéressé qu'il continue à porter à Thérèse (IV, scène 9).

Chez Davesne, deux personnages : Ambroise avare et plein de sentiments vulgaires et Perrin honnête ; chez Sedaine : deux personnages vertueux : le père adoptif par devoir, le fils par son amour pour Thérèse ; la pièce de Sedaine a donc « plus de vertu » que celle de Davesne, les scènes pathétiques y sont plus nom-

breuses, plus étendues car ici ce sont deux personnages Saint-Morin et Félix qui luttent de probité et se disputent la gloire d'honnêteté plus parfaite. C'est un duel de vertu. Avec quelle faveur le XVIIIe siècle, si sensible à la vertu, devait-il accepter ces dialogues à grandes phrases et ces discours pleins d'éloquence, nous ne pouvons en douter.

Mais il n'y a pas que de la vertu dans la pièce. Dans *Perrin et Lucette*, le seul personnage à sentiments vulgaires était le père Ambroise. Sedaine ne peut manquer de faire contraster le vice avec l'honnêteté ; chez lui, comme nous avons déjà constaté par rapport à l'ouvrage de Davesne qu'il avait donné une part plus grande à la vertu, nous constatons également une extension analogue donnée au vice, car ce sont quatre personnes, les trois fils de Saint-Morin et le baron de Versac qui sont chargés de le représenter. Ils ont chacun un état social différent : l'étude des mœurs donc qui, chez Davesne, ne s'appliquait qu'au fermier Ambroise, s'en trouve considérablement étendue.

Sedaine a compliqué encore la situation en posant un problème, celui de « l'enfant trouvé ». Mais ce problème, il ne semble pas qu'il l'ait résolu de la façon dont on l'espérait : la découverte finale du père de Félix entraîne la conclusion de la pièce, car Sedaine n'a pas voulu marier son héroïne à un enfant trouvé. Il aurait été plus intéressant d'apprendre de quelle façon Félix aurait pu combattre les préjugés du temps, épouser Thérèse et faire son chemin dans la vie malgré l'obscurité de ses origines.

Félix est donc un nouvel exemple de l'ampleur que prennent, sous la plume de Sedaine, les sujets qu'il emprunte à d'autres, exemple caractéristique et bien intéressant à ce point de vue, que toutes les fois que Sedaine met une partie originale dans l'œuvre d'un autre, c'est cette partie qui est la meilleure.

Serait-ce la preuve d'un talent qui n'était pas assez vigoureux pour avoir des conceptions propres, mais créateur au point d'être mal à l'aise et serré par les idées d'autrui ?

Tel qu'il se présente, il a la faculté de créer des combinaisons nouvelles, des types originaux qu'il lie à l'action principale, à la commenter quelquefois, compléter souvent, enrichir toujours.

Toujours, aussi souvent du moins que Sedaine le désire. Car parfois il transcrit fidèlement le récit dont il fait usage en ne le modifiant que pour la scène de l'Opéra-Comique. C'est sa seconde manière d'utiliser ses sources.

Comme exemples typiques de ce procédé, on peut citer *Le Diable à quatre* et *Le Roi et le Fermier* qui, adaptations de pièces anglaises, ont été portées sur la scène des Italiens, après avoir subi des changements minimes. Nous avons déjà indiqué ces modifications en analysant les pièces ; il est inutile d'y revenir car elles présentent peu d'intérêt en ce qui concerne la technique de Sedaine : il ne s'applique à y changer que ce que le théâtre français, moins libre que le théâtre anglais, ne pouvait supporter,

tant au point de vue de la morale que sous le rapport de la technique.

D'autant plus qu'*Aucassin et Nicolette* est un exemple très caractéristique de cette manière. Sedaine, en écrivant cet opéra comique, s'est proposé uniquement de reproduire le conte traduit par Le Grand avec tous ses développements.

Comment s'y est-il pris?

Le récit, nous l'avons vu, fait mention d'une guerre prolongée entre Garins, comte de Beaucaire et Bongars, comte de Valence. Aucassin ne veut pas y prendre part; il est amoureux et son père s'oppose à un mariage indigne de son rang. L'ennemi exploite pendant ce temps ces discordes de famille.

Sedaine nous dépeint la situation dans la première scène de son opéra comique. La guerre ne cesse pas de ravager les domaines du père d'Aucassin et l'attaque du château en est un des nombreux épisodes alors que, chez le conteur, elle est le point de départ d'une nouvelle campagne. Cela permet à Sedaine d'éprouver les sentiments d'Aucassin. Le château de ses pères, le père lui-même est en danger. Aucassin ira les défendre mais, à une seule condition, celle d'obtenir la permission de voir au moins Nicolette (I, 1-3).

Ne pouvant suivre son héros sur le champ de bataille comme le fait le conteur, l'auteur dramatique profite de ce que la scène est libre pour nous présenter Nicolette.

Le comte de Garins, curieux de connaître celle qui

a si vivement impressionné le cœur de son fils, en parle avec le vicomte de Beaucaire, dont la femme trouva et éleva Nicolette (I, 6), et il fait venir la jeune fille pour la voir (I, 6).

Il paraît un peu étrange que le père ne connaisse pas l'histoire de celle qu'il veut tenir éloignée de son fils, mais de cette façon nous entendons le vicomte préparer l'opposition de Nicolette, et nous la voyons elle-même qui naïvement raconte au père l'amour qu'elle ressent pour Aucassin, son fils. Le dialogue qui s'établit entre eux (I, sc. 6) nous « montre » tout naturellement le charme et la douceur de la jeune fille, impression qui se dégage de toute la scène. Sedaine a mis ainsi à profit le portrait que le conteur avait fait de Nicolette :

« *Le vicomte*. — Que dit sire Aucassin en vous contant fleurette ?
Nicolette. — Qu'il m'aime...
Le vicomte. — Et vous alors ?
Nicolette. — Moi, que je l'aime aussi. »

Mais elle sacrifiera son amour pour ne pas troubler les jours de son bien-aimé :

« Au fond d'une sainte retraite,
Mettez la triste Nicolette,
Là, dans les pleurs,
Dans les douleurs,
Là, dans les larmes,
Je gémirai de mon malheur ;
Mais au moins j'aurai la douceur
De faire cesser vos alarmes ;
J'y prierai le ciel pour vos jours
Et pour les siens... Ah ! qu'il m'oublie...

Le comte de Garins. — Elle m'attendrit. Levez-vous.
Je ne sais si c'est par magie,
Ou par son ton et son air doux,
Mais j'ai presque pleuré. »

Et probablement, avec lui, tout le public avait ressenti la même impression. Il était essentiel de rendre sympathique l'héroïne sur la souffrance de laquelle est basé l'intérêt de la pièce.

Pendant ces scènes, la guerre bat son plein. Pour l'introduire dans l'action, le conteur et l'auteur dramatique usent de moyens opposés ; ce sera le contraire de ce qui avait eu lieu lorsqu'il s'était agi de faire connaître Nicolette. Tous les hauts faits d'Aucassin, l'empoisonnement de Bongars, etc., qui dans le conte sont longuement développés, Sedaine les raconte à l'aide d'un soldat qui arrive au château annoncer la nouvelle et le retour des combattants (I, 7).

Ainsi la grande scène, capitale pour la suite de l'action et qui lui fait prendre un tout autre cours, à cause de la trahison du père et de la révolte d'Aucassin, finit le premier acte.

Les deux suivants en sont la conséquence.

Le deuxième contient le plus d'événements renfermés déjà dans le conte ; il amène le troisième acte, apothéose de l'amour d'Aucassin et de Nicolette. C'est dans cet acte que se trouvera la scène des adieux, Nicolette se décidant à s'éloigner d'Aucassin pour ne plus être un obstacle à son bonheur. L'entrevue

sentimentale est facilitée par les gardiens du château, chez le conteur comme chez Sedaine.

En outre, on trouve ici deux épisodes heureux du vieux roman dont Sedaine se souvient et qu'il ne veut pas négliger : la tristesse d'Aucassin, auquel les courtisans conseillent de courir les bois, car « peut-être entendrez-vous choses qui vous soulageront », et le moment où Nicolette prie les pâtres de la forêt d'apprendre au jeune seigneur, son amant, le lieu de sa cachette. Les pâtres, en rencontrant Aucassin dans la forêt, s'acquittent de la commission dont ils étaient chargés. Ainsi, ces deux épisodes, dans le conte, sont nécessaires l'un à l'autre ; mais Sedaine ne fait pas attendre à son berger l'arrivée d'Aucassin, il le fait chercher au château. Au deuxième acte (sc. 10), le pâtre arrive, sans doute « celui qui parlait le mieux de la bande » vu son récit, et conduit Aucassin là où il espère trouver Nicolettte.

Il est visible que la scène des conseils donnés à Aucassin (II, 8) est illogique et inutile, et d'ailleurs tout le deuxième acte est composé d'éléments assez disparates.

Sedaine introduit ici encore le comte Bongars. La paix est conclue et il arrive réclamer — qui l'aurait cru — Nicolette sa fille : il n'avait combattu que pour la ravoir, avait mené toute une guerre sans en faire connaître la cause, avait conclu la paix sans obtenir ce qu'il voulait, et c'est seulement longtemps après qu'il se décide à s'expliquer, ce qu'il aurait dû faire bien longtemps avant d'entrer en campagne. Et par

malheur il arrive trop tard, Nicolette est partie avec Aucassin. Mais toute cette fable n'est imaginée par Sedaine que pour amener le dénouement.

Le troisième acte contient presque tout entier la représentation d'un amour heureux. Comme ce sont là des sentiments invariables et qui ne prêtent guère à des jeux scéniques, Sedaine cherche à relever l'intérêt en introduisant Nicolette (III, 1) attendant son amant et heureuse d'être certaine qu'il arrivera, Aucassin qui la cherche anxieux de la retrouver (III, 2-3-4) et enfin les deux jeunes gens réunis (III, 5).

Les dénouements dans le conte et dans la pièce de Sedaine sont différents. Il était trop fantastiqne dans le fabliau pour que Sedaine put le porter sur la scène ; il ne put pas représenter les aventures et les voyages à bord d'un vaisseau, le naufrage dans le pays Torelore, ni le siège des Sarrazins qui emmenèrent Nicolette. Nicolette ne pourra non plus retrouver son père à Carthage, ni revenir, travestie en troubadour, chercher Aucassin, du moment où Sedaine l'a déclarée fille de Bongars. Les pères arrivent tout simplement dans la forêt, retrouver leurs enfants et les marient.

C'est ainsi que grâce à Sedaine, on se plaît à la représentation de ces mœurs d'une époque éloignée. Elles sont restées intactes dans cette mise à la scène, qui malgré certains détails injustifiables prouve l'habileté dramatique de notre auteur.

En général, Sedaine comprend de quelle façon il

doit mettre à profit les sources auxquelles il puise. Quelquefois il n'en utilise qu'un épisode, qu'un motif plutôt, pour en faire une scène de sa pièce.

C'est là sa troisième manière à laquelle nous pourrions rattacher *Guillaume Tell.*

De la « Tragédie nationale » qu'a écrit Lemierre, Sedaine ne tire que l'épisode connu de la pomme ; il y ajoute l'histoire entière de la famille, des enfants de Tell et crée ainsi sous la forme de l'opéra comique, plutôt une tragédie privée, dont Tell reste le personnage principal.

On ne trouvera donc point chez lui les deux premiers actes de Lemierre ; le premier consacré à peindre le fond de l'action de cette révolte à laquelle tous les Suisses prennent part par le célèbre « serment du Grütli » avec l'aide des femmes elles-mêmes qui poussent leurs maris à conquérir la liberté ; ni le deuxième qui est destiné à représenter la force brutale de Gessler... car, comme le pense Lemierre, la connaissance des forces considérables de l'ennemi relève à nos yeux la victoire.

Le troisième et le quatrième acte de Lemierre sont condensés dans le deuxième de l'opéra comique de Sedaine. Notre auteur, imite tant bien que mal les situations trouvées chez le tragique, pour nous représenter le malheur de la femme et des enfants de Tell, qui se terminent avec la cinquième scène du troisième acte. Il fait alors venir le vieux Melktal, encourageant tous ses concitoyens à lutter pour la patrie, lutte que dans la pièce rien n'avait fait prévoir et qui

arrive si tard qu'elle ne peut être développée, et aboutit à un « tableau vivant » qui finit la pièce.

Le premier acte, en effet, se rapporte uniquement à la famille de Tell. C'est la noce de sa fille avec le fils de Melktal, et la peinture de sa vie privée, avant l'épisode héroïque qui l'a rendu célèbre ; il y chante des couplets sur le mariage (I, 6) ou bénit les jeunes mariés (I, 9).

Le « grand sujet » de Lemierre se trouve donc « rapetissé » dans l'opéra comique de Sedaine. Ce fut une faute. Si Sedaine était resté fidèle à ses procédés antérieurs, peut-être aurait-il donné au moins une œuvre d'un caractère uniforme, sinon appropriée au sujet traité.

Mais cette exception à la règle qu'il suivait habituellement dans l'utilisation de ses sources et quelques défauts que nous avons remarqués dans la mise en scène d'autres pièces, ne doivent pas amoindrir à nos yeux la remarquable habileté dramatique de notre auteur.

§ 2. — **L'intrigue**.

Ceux mêmes qui ont dénié à Sedaine tout talent poétique, n'ont pas contesté ses qualités d' « homme de théâtre ». « C'est un tort de vouloir lire ce qu'il ne faut que voir jouer, dit La Harpe en parlant des pièces de Sedaine, voyez cela dans son cadre et vous serez étonné comme je l'ai été plus d'une fois, que ce qui

semble n'avoir aucun mérite en soi, ait sur la scène celui de former des tableaux variés qui plaisent dans la perspective et qu'animent la musique et le chant (1) ». D'ailleurs, l'étude du procédé qu'il emploie pour mettre en scène ses sujets suffit à nous prouver son habileté, car de son temps déjà le vaudeville n'en exigeait pas moins que les autres genres dramatiques. Sedaine, lui-même, s'en faisait une idée élevée, en s'appliquant avec le plus grand soin au côté technique de son art. « La sagesse du plan, dit-il, le choix et la tenue des caractères, le *servetur ad imum*, la création des situations les plus propres à mettre à jour l'âme des personnages... voilà les points sur lesquels... il faut juger un ouvrage de théâtre (2) ». C'est là, théorie d'homme de théâtre, qui nous permet d'ajouter foi à l'anecdote connue, relative à Sedaine : les contemporains racontent qu'il mettait un an à penser sa pièce et un mois à l'écrire.

Ces pièces sont-elles donc des modèles de composition ?

Nous allons les analyser à ce point de vue.

Les *expositions*, par exemple. Elles sont courtes, détail indispensable pour de petites pièces telles que des opéras comiques, mais elles préparent bien l'action ; et cette action, une fois mise en train, Sedaine se voit rarement obligé d'y intercaler quelque trait oublié. Il s'applique avec soin à la clarté de l'exposi-

1. La Harpe. Lycée, II. 473.

2. Avertissement du *Jardinier et son Seigneur*, p. 6 de l'édition. Paris, Cl. Hérissant, 1761.

tion, mais comment l'obtiendra-t-il, cela l'inquiète moins.

Ce sont souvent des monologues : monologues des personnages principaux qui arrivent successivement en scène, chacun à leur tour, et nous expriment chacun leurs sentiments, et cela au milieu de petites scènes qui caractérisent les personnages entre eux. Ainsi commencent la plupart des opéras comiques de Sedaine : *Les Sabots*, *Rose et Colas*, *Les Femmes vengées*, *Le Déserteur*, *Félix*, *Le Roi et le Fermier*, etc. Ce genre d'exposition prête à chanter, car le monologue qui y joue un rôle si important est une ariette.

Mais quelquefois, comme par exemple dans *Le Faucon* ou dans *Le Magnifique*, la pièce s'ouvre sur un dialogue, scène de confidents presque. Ceux-ci, en causant de choses qu'ils doivent savoir depuis longtemps, Clémentine, par exemple, qui jusqu'alors ne s'était jamais préoccupée du sort de son père, apprennent la situation au spectateur.

Quand la pièce est plus longue et se compose de plusieurs motifs, Sedaine a soin de les indiquer tous au premier acte ; l'exposition est donc alors une suite dont les sujets nous semblent différents, et dont le lien ne nous apparaîtra que dans le cours de l'action. Examinons par exemple *Richard Cœur de Lion*. La pièce débute par un chœur de paysans qui se préparent à assister aux noces d'or de Mathurin. Après avoir fini leur couplet, il est indispensable qu'ils se retirent et laissent la scène vide pour que l'aveugle

et l'enfant qui arrivent puissent nous apprendre (I, 2, 3) qu'ils sont Blondel et Antonio.

Ensuite paraît Williams en querelle avec Guillot, porteur d'une lettre que Florestan adresse à Laurette, et cette fois c'est à Blondel de se taire, car la dispute des derniers arrivés doit nous faire connaître le troisième thème de la pièce : l'amour de Florestan pour Laurette. Et quand Sedaine veut relier ces diverses parties, il s'y prend très simplement : Williams a reçu une lettre mais il ne peut pas la lire car « ils ont à présent une manière d'écrire qu'on ne peut déchiffrer. Si quelqu'un, ce vieillard, n'est pas de ce pays-ci : bonhomme savez-vous lire ? » (I, 4), et voilà Blondel et Williams en train de causer.

Mais on trouve encore chez Sedaine un genre d'exposition qu'on a nommé « l'exposition en mouvement » et dont l'emploi serait à désirer dans beaucoup de comédies et tragédies classiques débutant par des tirades très arides quelquefois. Les longs récits des événements passés sont remplacés par une scène en action, qui amènera l'intrigue. Et, de cette façon, l'action commence dès le lever du rideau. Et si Sedaine nous fait apprendre quelque petit détail antérieur, les personnages nous le disent, sans que l'action cesse pour cela. Blaisine, en se disputant dès la première scène du *Blaise le savatier* avec son mari, lui reproche les dettes qu'ils ont ; et ces dettes sont le principal motif de l'intrigue. Mme Simon demande à son mari pourquoi il fait venir une perruque et un fauteuil ; elle s'en étonne et apprend ainsi l'arrivée

prochaine du seigneur. *Aucassin et Nicolette* même, pièce plus développée, possède une exposition analogue. Sedaine présente Aucassin et son père dans une dispute sur laquelle s'ouvre la pièce, et nous fait connaître leurs caractères et leurs situations, sans l'aide des moyens habituels, par l'action seule. Pour Nicolette, il fait de même : il l'amène devant le comte de Beaucaire et la fait se présenter elle-même à nous. Et si Sedaine arrête ici son action pendant les cinquième et sixième scènes, c'est à dessein et à cause des couplets du vicomte qui chante les grâces de la jeune fille et pour mieux caractériser son principal personnage.

Ce dernier genre d'exposition, le plus heureux, prouve combien Sedaine savait donner de mouvement à son sujet et entrer dès le début de la pièce dans le ton qui y régnera. Et on ne doit pas lui en vouloir pour les autres, peut-être trop primitives, car un monologue, même assez long, introduisant des couplets est bien à sa place dans l'opéra comique. Ce qui est certain, c'est que sans leur aide, il n'aurait pas pu se tirer d'affaire si facilement.

Le même couplet facilite encore *la conduite de l'action*. A un moment donné, par exemple, l'auteur veut nous apprendre les sentiments de l'un des personnages sans que son entourage les connaisse ; il éloigne les acteurs de la scène et fait chanter son héros devant le public. On ne pourrait certainement pas tolérer dans une comédie un tel abus des monologues, mais à l'opéra comique, comme ce sont toujours des ariettes,

on les écoute avec plaisir. Et pour isoler ses personnages, Sedaine n'est pas long : Blondel ordonne à Antonio d'aller lui chercher un gîte pour la nuit (I, 2). Mathurin envoie Rose cueillir une salade (*Rose et Colas*, sc. 8), et les voilà seuls sur la scène.

. Quelquefois il introduit ses acteurs d'une manière semblable. Alexis pousse un soupir « Oh ! Ciel » et le geôlier de s'écrier : « Ah ! vous connaissez Montauciel ; il est encore ici », et cela suffit à Sedaine pour l'amener sur la scène (II, 1). Et on trouverait plusieurs exemples analogues ; c'est que Sedaine ne se met pas en peine pour préparer une situation qui lui plaît.

Il prête même souvent à ses personnages des naïvetés vraiment surprenantes : Raoul Barbe Bleue par exemple, ne reconnaît pas Vergi travesti en sœur Anne. De même, il conduit l'action à l'aide de moyens simples et sans recherches : dans *Le Magnifique*, c'est Fabio, l'intrigant, qui prépare la grande scène de la rose ; dans *Félix,* c'est le voyageur heureusement dévalisé sur la route, possesseur légal de la fortune dont jouissait Morin, ou bien c'est l'invraisemblable mouvement de l'officier voulant tuer Antoine qui permet à celui-ci de se dévouer pour le comte d'Albert.

Mais Sedaine emploie aussi des moyens scéniques bien meilleurs. Dans *Richard Cœur de Lion*, il tire simultanément profit des trois actions de la pièce, en les faisant marcher vers leur dénouement l'une à l'aide de l'autre. Blondel se sert de l'amour de Laurette pour Florestan afin d'entrer au château, sous le prétexte d'y porter un billet doux. Grâce à cette ruse il retrouve

son roi, et l'absence de Florestan qui assiste avec Laurette aux noces d'or de Mathurin, lui facilitera la délivrance de Richard.

Dans les quelques petites pièces qui sont au début de la carrière de Sedaine, on trouve aussi parfois une intrigue qui peut soutenir la critique la plus sévère : *Les Sabots*, par exemple. La conduite de l'action y consiste dans l'analyse des sentiments de quatre personnages. Mathurine, désirant le bonheur de sa fille, l'accordera à celui qui l'aime et qui en est aimé. Lucas se déclare, Colin, timide, ne trouve pas le moyen de prouver son affection. S'il avait au moins la certitude que Babet l'aime... Et ce qui est d'un bon auteur dramatique, c'est que Lucas, lui-même, son rival, la lui donne. On peut même admettre la vraisemblance de la situation : Colin affublé des habits de Babet entend les plaintes que profère Lucas, pensant parler à Babet, contre Colin lui-même. *Rose et Colas* finissent par gagner leur cause d'une manière contre laquelle il n'y a rien à dire. Ils s'aiment en cachette, ou du moins ils le pensent ; ils craignent de trahir leur amour devant leurs pères qui les empêcheraient de se voir. Le secret de leur amour leur est donc précieux, et voilà qu'il est découvert par la mère Bobi, bonne vieille qui se croit obligée de le divulguer aux parents des jeunes gens, afin de prévenir quelque dénouement imprévu et malheureux. Imprévu, il l'est, mais pour elle et les amoureux, car leurs pères qui voulaient bien unir leurs enfants, mais dans un avenir plus lointain, comprennent qu'il est plus prudent de terminer

l'affaire plus tôt. Ainsi ce qui devait modifier la situation, aide à son dénouement.

Le Déserteur une fois qu'on a accepté l'exposé de l'action et la manière de déserter d'Alexis, présente aussi une conduite de l'intrigue qui donne occasion à des scènes vraiment dramatiques et bien amenées : les scènes qui mettent en présence Alexis et Montauciel, les scènes d'adieu des amoureux ; l'effarement de la famille du déserteur, l'attente anxieuse très bien ménagée de la délivrance d'Alexis, poussée jusqu'au dernier degré du dramatique de la situation : Louise s'évanouit sur la scène avec la grâce de son fiancé, tandis qu'on le conduit à l'exécution... toutes ces situations, aisément déduites les unes des autres, prouvent que Sedaine connaissait bien l'art de tenir la curiosité du spectateur en suspens.

Pour le *dénouement*, où échouent tant d'auteurs de pièces parfaitement bien conduites, il ne faut pas être sévère pour Sedaine. Quelquefois, en traitant un sujet de « pièce à caractère », il sait en tirer les conséquences : le dénouement semble sortir naturellement de l'intrigue. Il en est ainsi dans *Les Sabots* et dans *Rose et Colas* (1), de même dans *Les Femmes vengées* où le dénouement est déjà indiqué dès le début de la pièce, dans *Le Jardinier et son seigneur*, dans *Blaise le savetier*, dans *Le Déserteur* même. On y reconnaît la préoccupation de l'auteur de faire réparer le mal par

1. On est forcé de revenir aux mêmes pièces pour trouver des exemples heureux, parce qu'elles comptent parmi les meilleures de Sedaine. Au XVIII[e] siècle, on les appelait des « chefs d'œuvres ».

la personne qui l'a fait, car Louise en se mettant du complot a occasionné le malheur d'Alexis, et c'est elle qui le sauve par son intrépidité. Le dénouement est tout aussi naturel et simple là où il ne consiste que dans la divulgation finale de l'identité des personnages, identité connue du public et inconnue des acteurs. C'est le cas du *Diable à quatre* ou du *Roi et le Fermier*. L'auteur termine alors sa pièce en deux ou trois scènes, au moment où l'action va atteindre son but.

Mais, en général, le dénouement chez Sedaine arrive grâce à des moyens surannés et peut-être trop faciles, reconnaissances et *deus ex machina* de toutes sortes, dont il use pour se débarrasser de son sujet au plus vite une fois qu'il arrive à sa fin. Ce sont des pères qui ne retrouvent leurs enfants qu'au troisième acte après les avoir côtoyés pendant les deux premiers, comme dans *Félix* et comme dans *Aucassin et Nicollette*, ou bien qui arrivent juste à temps pour les délivrer d'une situation difficile, c'est le cas du *Magnifique*, rencontres imprévues et heureuses comme celle de Marguerite avec Richard, motifs de fable qui amènent au moment voulu l'aide indispensable, comme dans *Barbe bleue*.

Quelquefois, Sedaine ayant mis en action trois sujets à la fois, comme nous l'avons vu à l'occasion de *Richard Cœur de Lion*, ne donne une conclusion qu'au sujet principal. Et de quelle manière encore ! Il arrive que Florestan est absent du château, ce qui permet de s'en emparer plus facilement, et le dénouement est alors un assaut, indiqué seulement par les gestes des

acteurs. Sedaine a montré lui-même comment il le comprenait :

« Blondel et William encouragent les assiégeants ; les assiégés reçoivent un renfort, et repoussent l'attaque avec avantage.

Blondel alors jette son habit d'aveugle et sous celui que couvrait sa casaque, il se met à la tête des prisonniers, il les place et leur fait attaquer l'endroit faible dont il a parlé ; l'assaut continue ; on voit paraître, sur le haut de la forteresse, Richard, qui, sans armes, fait les plus grands efforts pour se débarrasser de trois hommes armés ; dans cet instant, la muraille tombe avec fracas. Blondel monte à la brèche, court auprès du roi, perce un des soldats, lui arrache son sabre ; le roi s'en saisit, ils mettent en fuite les soldats qui s'opposent à eux ; alors Blondel se jette aux genoux du roi qui l'embrasse : dans ce moment le chœur chante : Vive Richard ! sur une fanfare très éclatante ; les assiégeants arborent le drapeau de Marguerite ; dans ce moment, elle paraît suivie de ses femmes et de tout le peuple ; elle voit Richard délivré de ses ennemis et conduit par Blondel ; elle tombe évanouie, soutenue par ses femmes, et ne reprend ses esprits que dans les bras de Richard » (1).

Et après ce « tableau vivant » qui interrompt les noces d'or de Mathurin, Marguerite se tourne vers Florestan et vers Laurette et prononce ces deux vers :

« Vous commencez ma récompense,
Heureux amants, je vous unis » (2).

C'est là un dénouement du troisième sujet, qui est bien mince et un peu inattendu, car il est difficile

1. *Richard Cœur de Lion*, III, 10.
2. *Ibidem*.

d'admettre que Florestan songe à ses fiançailles alors qu'il vient de perdre le château et le prisonnier qui lui avaient été confiés (1).

Guillaume Tell finit de même. Sur la scène, le fils de Melktal livre un combat à Gessler et Tell tue ce dernier ; cela doit représenter le tableau de la libération de la Suisse.

Mais terminer une pièce par un assaut ou par un combat, où les acteurs ne prononcent aucune parole, c'est plutôt là le fait d'un habile metteur en scène que d'un auteur dramatique. Un dénouement pareil était, malgré tout, applaudi au théâtre de l'Opéra-Comique ; l'histoire de *Richard* nous le prouve.

Cela prouve encore qu'on était bien disposé à accepter ces pièces qui s'adressaient avant tout au sentiment, et que le public ne cherchait pas aux Italiens les raisons que sa raison n'aurait pas approuvé aux Français.

Car, aux Italiens, on pardonnait volontiers certaines dérogations établies au XVIII[e] siècle pour chaque genre, on excusait même ce que les auteurs, soucieux de rehausser leur théâtre, ne voulaient point se permettre, *l'oubli des trois unités*.

Sedaine, en ajoutant un troisième acte aux deux premiers qui formaient l'opéra comique du *Comte d'Albert* et en brisant par là l'unité de temps, de lieu et d'action, donna à cet acte un titre à part : *Suite du*

1. La première rédaction de la pièce possédait un quatrième acte qui donnait prétexte à de nouvelles ruses de Blondel, mais l'attaque du château, qui nous intéresse, y était déjà.

Comte d'Albert. Il en expliqua la cause en disant qu'il ne pensait nullement attenter aux règles sacrées et n'approuvait pas « cette liberté qui dispense un auteur de deux parties différentes de l'art du théâtre, de l'exposition primitive de son sujet, de la création des personnages et le conduit à ne faire qu'un ouvrage dégénéré » (1).

Voilà qui est précis en théorie. Mais la pratique démontre que Sedaine oubliait lui-même assez souvent sa rigueur de théoricien. Quand la situation l'exige, il nous transporte du palais du marquis, frère d'Isaure, au palais de Barbe bleue, du palais de Garins dans la forêt où se cachent Aucassin et Nicolette, de la campagne dans « une place publique d'un grand bourg », dans *Guillaume Tell*, etc. Il est vrai qu'il ne s'éloigne pas pour cela des alentours immédiats, et que ce peut être encore l'unité de lieu, comprise « à la Corneille ».

Par contre, l'unité de temps nous embarrasse, car entre le jour de la déclaration de Barbe bleue à Isaure et la situation de celle-ci, maîtresse de maison et gardienne des clefs, il doit se passer bien plus que 24 heures.

Et nous avons même mentionné, à plusieurs reprises, qu'il y a trois actions dans *Richard Cœur de Lion*, de même dans *Guillaume Tell*, même dans le *Jardinier et son seigneur*, où Nicolas le perruquier n'est accepté

1. Avertissement du *Comte d'Albert*, p. IV de l'édition. Paris, Brunet, 1787.

comme mari qu'à cause de la déception du père de Fanchette...

Nous ne pouvons certes faire un grief à Sedaine d'user de ces libertés ; si nous les notons, ce n'est que pour montrer qu'en présence d'une action nouvelle, d'un motif heureux, ou d'une situation qu'il voulait mettre à la scène, il oubliait facilement les théories dont il faisait par ailleurs si grand cas.

Les *situations*, en effet, sont le point auquel Sedaine tient le plus. Il sait par exemple se ménager parfaitement des petites scènes, destinées à égayer le spectateur par leur comique : la petite Jeannette répétant, avec Jean-Louis, la comédie qu'elle doit jouer devant Alexis (*Déserteur*, I, 3). Il use souvent du contraste que présente la personne qui parle avec son interlocuteur : ainsi le long récit que fait le pâtre à Aucassin, impatient d'en entendre la conclusion (*Aucassin et Nicolette*, II, 10). On trouve quelque chose d'analogue dans une scène bien conduite de *L'Anneau perdu et retrouvé* : Mme Laurent et Colin attentifs à chaque mot qui peut leur révéler la trahison du mari et de la fiancée, écoutent le récit naïf de Nice :

Mme Laurent. — Dis toujours, dis toujours, voyons, voyons...

Nicé. — Ce matin, je revenions de la ville...

Colin. — Oui.

Nice. — Notre âne, révérence parler, s'est mis à courir ; tant y a que Marie-Jeanne, quand nous avons été envers la ferme, m'a jeté une grosse motte de terre ; grosse, ah ! grosse comme...

Colin. — Ensuite, ensuite...

Mme Laurent. — Ensuite, ensuite...

Nice. — Je ne savais d'où cela venait ; mais j'ai entendu Marie-Jeanne qui riait et je l'ai poursuivie dans la grange.

Colin. — Ecoutez bien, Mme Laurent.

Mme Laurent. — Oh ! j'écoute.

Colin. — Dans la grange, après... ?

Nice. — Comme elle s'était cachée derrière des gerbes, j'y ai monté. Alors mon parrain y est entré, nous nous sommes cachées, de peur d'être grondées : nous ne disions rien, excepté Marie-Jeanne qui quelquefois étouffait de rire.

Colin. — Enfin...

Nice. — Alors mon parrain a dit : « Guillaume (Guillaume était avec lui) oui, Guillaume, elle a perdu son anneau de mariage, je l'ai trouvé et je veux le lui rendre par un... tar... un star... un tartagème...

Colin. — Un stratagème ».

(*Anneau perdu... sc. 2*).

La situation de Fanchette écoutant les propos de Rosalie et de Victoire est encore un contraste de personnages, bien mis en reliefs (*Jardinier et son seigneur*).

On peut même dire que Sedaine choisit presque exclusivement des sujets de pièces « à situations ». L'examen de ses moyens techniques nous montre que rarement il s'applique à l'analyse du caractère, à l'évolution d'un sentiment ; la situation seule l'attire ; pour elle, il néglige non seulement ses sujets, souvent naïfs, mais aussi les moyens qui l'amèneront à développer cette situation.

Dans chaque pièce, on voit une « scène » qui a donné naissance à tout l'échafaudage de l'intrigue. La première partie de *Rose et Colas* conduit à la situation de

Rose endormant son père et observant les pieds trop longs de Colas (sc. 13). Le sujet du *Déserteur* a plu à notre auteur parce qu'il donnait lieu aux divers contrastes que présentent les scènes des deuxième et troisième actes. Pour aboutir à la scène célèbre de la « rose » qui parle pour Clémentine dans *Le Magnifique* (II, 11), Sedaine amène Fabio à conclure le marché original d'Aldobrandin, payant la « haquenée » par une entrevue des amants. *Les Femmes vengées* sont purement une pièce de situation. La cachette d'où les maris doivent assister à la vengeance de leurs femmes est de première importance ; de Gourvilles caché, entend les adieux de Félix et de Thérèse (II, 15), ce qui modifie toute la suite de l'action. *Le Diable à quatre* ainsi que *Le Roi et le Fermier* présentent de même un contraste entre les personnages et leurs situations, qui se prolonge pendant toute la pièce. Pour pouvoir exprimer en scène ces paroles bien connues : « Anne, ma sœur Anne, ne vois-tu rien venir », Sedaine change Vergi en sœur Anne dans *Barbe bleue*. Pour mettre au théâtre la scène légendaire et pathétique en elle-même du troubadour retrouvant son roi à l'aide d'une chanson, il compose tout le *Richard Cœur de Lion*. « Une ariette d'opéra comique saurait-elle jouer un rôle plus heureux » (1) ?

Cette application à préparer et à soigner le développement de situations dramatiques, tandis que la conduite de l'action est plutôt délaissée, c'est peut-être

1. A. Jont, p. 321.

chez Sedaine la manière d'envisager le théâtre ; mais c'est peut-être aussi, le souci de donner des thèmes intéressants à la musique qui s'exprime le mieux à l'occasion d'une situation qu'elle peut illustrer. Ce serait alors une nécessité inhérente au genre de l'opéra comique, et Sedaine aurait dû faire cette concession à la part du musicien, et cela très consciemment, en demandant qu'on reconnût et qu'on appréciât un tel sacrifice : « Il faut quelques réflexions, dit-il, pour s'apercevoir du soin avec lequel l'auteur du drame écarte les moyens de paraître aux dépens de son associé, comme il se replie, comme il s'efface, combien enfin il a fait de sacrifices pour n'être que le piédestal de la statue qu'il lui élève » (1).

Les pièces de Sedaine donnent la preuve d'une attention marquée pour les deux éléments qui composent l'opéra comique : l'art du théâtre et la musique, et surtout sur le terrain où ils se rencontrent le mieux : la situation.

Aussi ne peut-il être qu'auteur comique de second rang ; mais il est le premier « librettiste » même en date. « Il était né librettiste, dit Sarcey, à une époque où ce mot de livret n'existait même pas. Personne, non pas même Scribe, n'a su comme lui, avec les sujets les plus simples au monde, ménager au musicien des situations dramatiques où il lui était facile de s'espacer » (2).

1. Avertissement du *Magnifique*, p. VI de l'édition. Paris, Ballard, 1773.

2. Fr. Sarcey, *L'évolution de l'opérette*, *Revue de Famille*, 1891, t. IV, p. 54.

Et c'est comme librettiste qu'il faut le comprendre et le juger. On ne pourra qu'apprécier alors l'intelligence qui lui permit de reconnaître son talent et de l'adapter aux nécessités du genre auquel il s'adonnait.

§ 3. — Rôle du couplet dans les opéras comiques de Sedaine.

Le rôle que joue le couplet dans les opéras comiques de Sedaine, nous montre l'importance que cet auteur attribuait à la musique ; les couplets arrivent à toute occasion aux moments les plus intéressants de l'action. Nous allons chercher à montrer, en peu de mots, comment se fait cette introduction de l'ariette dans l'action de la pièce et quelle en est la valeur scénique.

Parmi tous les moyens qu'emploie Sedaine pour intercaler le chant dans l'action, le premier que nous indiquerons se ressent encore d'un reste de timidité, crainte de faire chanter le personnage, immédiatement après qu'il a parlé. Il y a là une réminiscence du temps où cette convention, qui est tout l'opéra comique, n'était pas encore pleinement admise. Ce sont alors des ariettes amenées, soi-disant naturellement et par l'action même. Pour pouvoir les débiter au spectateur, l'auteur laisse un de ses personnages se rappeler quelque chanson que celui-ci veut faire entendre à son entourage.

Ainsi, par exemple :

La chanson de Nice dans l'*Anneau perdu et retrouvé* (I, 2).

Le couplet de Guillaume dans le *Faucon* (sc. 1) ; de Fanchette dans le *Jardinier et son seigneur*, (sc. 9).

Chanson de Lise (sc. 8) ; de Dorval (sc. 8) d'*On ne s'avise jamais de tout.*

Couplets de Pierre Leroux et de Mathurin dans la 8e scène de *Rose et Colas.*

Les deux chansons de Blondel dans les scènes 6 et 8 de *Richard Cœur de Lion*, etc...

Sedaine use aussi abondamment de la manière, connue depuis longtemps à l'opéra comique, de finir les scènes principales comme les fins d'actes, comme les entrées de personnages, etc., à l'aide du chant. Cela donne du coloris et du relief à une scène banale par elle-même. C'est à cette catégorie qu'appartiennent les couplets ou ariettes chantées dans :

Le trio de la 7e scène du *Jardinier et son seigneur* ; de la 6e scène et le chant final (sc. 19) d'*On ne s'avise jamais de tout.*

Le duo des pères (sc. 9) de *Rose et Colas* et les ariettes chantées à la fin de cette pièce (sc. 15).

L'expression de la douleur d'Alexis (sc. 6, I et sc. 8, I) dans le *Déserteur* et la scène finale (15, III) de la même pièce.

La dispute dans le *Roi et le Fermier* (6, I) ; la fin du deuxième acte (II, 5) de la même pièce.

Les fins des trois actes dans *Félix.*

Toutes les scènes importantes de *Guillaume Tell* (I, 11 ; II, 8 ; III, 8).

La scène finale de *Richard Cœur de Lion* (III, 10).

Les scènes finales qui terminent ces deux dernières pièces, assauts et batailles, ne sont possibles qu'avec la musique qui seule leur donne quelque intérêt.

Le couplet est lié très vaguement à l'intrigue ; introduit plutôt pour donner un peu de variété à la monotonie du sujet, le couplet de « circonstance », pendant lequel l'action non seulement n'avance pas mais où elle paraît être oubliée quelque peu, trouve aussi sa place chez Sedaine.

Par exemple :

La satire de Victoire, *Jardinier et son seigneur* (sc. 9).

Les couplets de M. Tue, *On ne s'avise jamais de tout* (sc. 3, 5, 14) ; des Gardiens (II, 1), de Lurewel (II, 4), des trois femmes (III, 1), de Bétsy (III, 8), dans *Le Roi et le Fermier* ; de Bertrand et de Montauciel (II, 7) du *Déserteur* ; de Morinville (II, 4), de Versac (II, 9, III, 1), de Marguerite (III, 3) dans *Félix*.

L'entrée des noces de Mathurin (III, 10) de *Richard Cœur de Lion* ; couplet sur le mariage de Tell (I, 6) ; chant de Melktal père (III, 7) de *Guillaume Tell*, etc...

Ces différents rôles du couplet sont d'un usage ancien et tous auraient pu très bien figurer déjà dans « la comédie à ariette » ; mais dès le moment où Sedaine use du couplet, même pour raconter un événement passé derrière la scène, il le fait entrer dans l'action proprement dite et le rend partie intégrante de la pièce, rôle qui caractérise la fin de la période préparatoire de l'opéra comique.

C'est le cas des narrations de Jenny (I, 8) dans *Le Roi et le Fermier*; de Louise (II, 8), de Courchemin (III, 6) dans *Le Déserteur*, etc.

Peu à peu l'ariette devient chez Sedaine le moyen très commun de présenter un personnage qui en la chantant trahit son caractère.

C'est ainsi par exemple que Marguerite se caractérise elle-même en chantant (sc. 5) dans *On ne s'avise jamais de tout*.

Ainsi, de même, le couplet de la mère Bobi, adapté, dans la forme même, aux radotages de la vieille (sc. 2) ou le couplet de Mathurin (sc. 5), de Colas (sc. 12) dans *Rose et Colas*.

Les couplets de Versac (I, 9) et de Saint-Morin (I, 13) dans *Félix*; de Montauciel (II, 3), (III, 4) dans *Le Déserteur*.

L'ariette du Roi (II, 2) et le couplet de la mère (III, 4) dans *Le Roi et le Fermier*.

L'ariette de Blondel (I, 2), la plainte de Richard (II, 2) dans *Richard Cœur-de-Lion*.

L'entrée de Gessler (II, 2) dans *Guillaume Tell*, etc.

Les modifications importantes dans les sentiments qui animent les personnages se trouvent aussi souvent indiquées par le chant. Il en est de même de l'expression des sentiments définitivement établis, et alors le couplet remplace vraiment l'exposition.

C'est le cas des ariettes de Dorval (sc. 1, 7, 9) dans *On ne s'avise jamais de tout*; de Rose (sc. 1) dans *Rose et Colas*; de Thérèse (I, 3, 11) dans *Félix*; de Louise

(I, 1), d'Alexis (I, 4, 7) (II, 2, 4), d'Alexis ou Louise (III, 10, 11) dans *Le Déserteur* ; d'Antonio (I, 2), de Laurette (I, 6) dans *Richard Cœur-de-Lion* ; du chant des amoureux (I, 3), de l'effroi de la femme de Tell (III, 2) dans *Guillaume Tell.*

Mais rendre sous la forme d'ariettes des moments de doute et d'incertitude, des combats psychologiques, c'est exprimer par une chanson des états d'âme souvent profonds, et leur enlever ainsi toute leur profondeur.

Rappelons les sentiments de Félix (I, 1 ; II, 1), de Morin (III, 7) dans *Félix* ; la douleur de Richard (I, 1, 5) dans le *Roi et le Fermier*, etc.

Le poète recourt aussi au couplet chanté pour accentuer les situations exigeant ou plus de force d'expression ou plus de poésie, les extrêmes d'un état d'âme ou d'action. Des scènes vives ou émouvantes sont interrompues par une ariette qui exprime ce que le dialogue n'avait pas assez de force pour bien dire.

Ainsi la dispute du ménage Simon (sc. 1, 3), l'expression du mécontentement général (sc. 16) du *Jardinier et son Seigneur.*

Le duo de Félix et de Morin (II, 2) et l'expression de différents sentiments (III, 6, 9) dans *Félix.*

L'étonnement d'avoir fêté le Roi (III, 15) dans *Le Roi et le Fermier.*

Le chant joyeux de la famille de Tell à son retour (III, 5), *Guillaume Tell.*

C'est ici que se placent toutes les scènes amoureuses finissant par des duos d'un caractère sentimental.

Les duos de Félix et de Thérèse (II, 15) dans *Félix* ; de Richard et de Jenny (I, 10) dans *Le Roi et le Fermier* ; d'Alexis et de Louise (II, 6) dans *Le Déserteur* ; de Lise et de Dorval (sc. 12) dans *On ne s'avise jamais de tout*, etc.

Sedaine, à l'opéra comique, permet même à la musique de conduire l'action, d'être un lien entre deux situations, rôle qu'elle joue plutôt à l'opéra.

Richard Cœur-de-Lion nous en offre deux exemples dans :

L'entretien de Williams, de Blondel et de Guillot (I, 3) ;

La scène de Blondel et des soldats de Florestan (II, 5).

Mais ce qui est bien de l'opéra comique, c'est la situation illustrée par la musique, cette situation dont se préoccupait tant Sedaine. Elle était dramatique par elle-même ; grâce à la musique elle devenait pleine d'attraits en agissant sur le spectateur par le ton dont elle pénétrait la scène et la salle.

On peut citer ici :

La harangue des paysans mise en musique (sc. 17) du *Jardinier et son Seigneur* ;

Le couplet de Margarita (sc. 10) de *On ne s'avise jamais de tout* ;

La rencontre de Richard et de Jenny (III, 9) du *Roi et le Fermier* ;

La querelle des pères (sc. 9), Rose chantant pour son père et Colas (sc. 13) dans *Rose et Colas* ;

Tout l'épisode de la pomme (II, 5, 6, 7) dans *Guillaume Tell* ;

La situation d'Isaure et de Vergi (III, 8) dans *Raoul Barbe-Bleue* ;

La situation de Blondel sous la tour du château (II, 4) dans *Richard Cœur-de-Lion*.

Les exemples du rôle que joue le couplet dans ces opéras comiques suffisent à prouver que Sedaine avait recours à la musique pour peindre des caractères ou pour exprimer des sentiments.

Il faut remarquer, cependant, que ce couplet tant employé n'était pas œuvre de tempérament artistique, libre de toute entrave, mais un effet d'études et d'applications, sous la rigoureuse direction du rythme musical ; quelquefois il ne tenait pas sa promesse et son expression laissait beaucoup à désirer.

*
* *

Cette contrainte du poète est peut-être la cause de la disproportion qui existe souvent, dans l'œuvre de Sedaine, entre la situation et son expression. La préoccupation incessante de ménager l'élément musical explique l'inégalité des détails, faible parfois et parfois excellente : disproportions et inégalités qui ne permettent pas de traiter les opéras comiques de Sedaine comme des « chefs-d'œuvres » de l'art dramatique, ainsi que le voulaient la plupart de ses contemporains, mais qui obligent à y voir des « livrets » d'une valeur littéraire remarquable, comme il n'y en avait pas encore eu avant lui et comme il y en aura peu après.

§ 4. — Les personnages.

L'esprit philosophique du XVIIIe siècle, poursuivant l'étude de l'« être humain » en général, négligeait un peu l'homme dans la diversité de son caractère ; le salon unifiait toutes les individualités au ton de la mode et demandait à les perdre pour ne pas sortir du « bon ton » ; la sensibilité enfin, qui régnait alors, estompait chaque caractère, le plus fort comme le plus faible, sous un sentiment de tendresse générale et uniforme et, pour ainsi dire, sous une effusion de larmes qui voilaient les physionomies.

A cette époque, ni le théâtre ni le roman ne créent de « caractères », disparus depuis Molière et La Bruyère. C'est de loin en loin qu'on aperçoit dans ce siècle éclairé une silhouette plus distincte, dont le relief attire l'œil. Ni les paysans réalistes de Dancourt, ni les « Joueurs » et les « Distraits » de Regnard, ni les personnages « comme il faut » de Destouches, ni les « âmes sensibles » de La Chaussée, ne donnent une synthèse de l'homme telle que celle qu'on avait l'habitude de voir au théâtre du siècle précédent. Un Turcaret est un type qui fait exception, avec son caractère plus vigoureusement dépeint, aux traits plus saillants. Et il s'agit ici de la comédie de mœurs, la plus proche de la nature.

La tragédie évoquait les figures historiques du passé classique et national, vers lequel elle était toujours tournée, et qui, traduites par des alexandrins de plus

en plus pompeux, se perdaient, elles aussi, dans la manière pompeuse avec laquelle elles étaient exprimées.

Nous connaissons les mérites du vaudeville, le plus enclin à mettre à nu les penchants humains, mais nous savons encore combien facilement il a dévié, soit dans la charge du grotesque avec Vadé, soit dans l'artificiel d'une prétendue ingéniosité avec Favart.

Peut-être est-ce ce fond de tableau bien trouble et bien vague qui forme un repoussoir heureux aux personnages de Sedaine, dont les traits et les gestes s'imposent à l'esprit, chacun avec sa physionomie. « En quatre coups de crayon, dit Grimm, il vous peint la physionomie d'un personnage de façon que vous le connaissez comme si vous aviez passé votre vie avec lui ; cet art est d'autant plus précieux qu'il est toujours dérobé de la manière du monde la plus naturelle et la plus heureuse » (1).

On est même disposé à éprouver un certain étonnement en constatant que les acteurs de ces histoires, pour ainsi dire enfantines, sont des êtres en chair et en os, véritablement vivants, et on finit par s'intéresser au conte dès que des personnages intéressants y prennent part.

La vie de Sedaine, en effet, lui a fourni longuement l'occasion de voir les hommes. Ici Sedaine rappelle Molière : le Berry et les paysans dont il fut entouré dans son enfance, le chantier et les maçons ses com-

1. Grimm, *Corr.*, VIII, 198.

pagnons de jeunesse, les petits bourgeois, Buron, Le Comte et leurs amis, le théâtre et ses coulisses, les artistes et les philosophes qui furent ses amis dans son âge mur, la Cour même, voilà le terrain sur lequel il développa son talent d'observateur, par la grande variété qu'il y trouva.

C'est un monde tout entier de personnages qui, riches ou pauvres, savants ou ignorants, de son époque ou d'époques antérieures, aiment, rient, pleurent, souffrent, combattent ou meurent, vivent en un mot la vie éphémère qu'il voulut leur donner. C'est un monde, car tous les métiers, tous les âges et toutes les circonstances de l'existence s'y rencontrent.

*
* *

Pour la noblesse que Sedaine dépeint souvent dans ses opéras comiques, il faut faire une distinction selon que les sujets sont contemporains ou qu'ils sont d'une époque passée.

Il se moque volontiers des seigneurs et des marquises qu'il connaît et nous montre avec plaisir leurs défauts.

Ainsi par exemple, dans le *Diable à quatre*, la marquise, principal personnage de la pièce, est la méchanceté même. Ses domestiques se ressentent de son caractère ; elle ne sait guère les traiter autrement que par des gifles et par des coups de poings. Et de même son mari, type de faible, est incapable de résister à sa femme dont il ne désire qu'une chose, la mort (III, 5).

Ou bien c'est le seigneur Aldobrandin du *Magnifique*, qui après avoir tant travaillé à perdre Horace, pour accaparer le bien de cet ami et sa fille, doit la défendre contre Octavio. Tuteur berné, il est trop lâche pour être comique ; sa cupidité le pousse à un conflit désagréable : l'envie d'obtenir la « haquenée » promise et la peur de faire entrer le loup dans la bergerie. Et au compromis dont il use, font suite de graves conséquences, inquiet, même lorsqu'il croit le danger très loin (III, 6), ce qui est bien la caractéristique d'une conscience trouble.

Là, sur le point d'être démasqué, on voit l'insolence du fourbe pris au piège : il cherche à tromper Horace, de retour, en lui vantant les soins qu'il a pris de sa fille et de sa fortune (III, 18).

Aldobrandin est donc, dans cette galerie de seigneurs, un type traité avec un esprit satirique et mordant... et de même Lurewel et le courtisan dans *Le Roi et le Fermier* : s'ils cherchent le roi (II, 4), c'est plutôt par habitude que par dévouement pour sa personne, tous les deux fort contrariés des suites qu'entraîne la chose et des devoirs que comportent leurs situations. D'une vanité vulgaire, ils se vantent de bonnes fortunes qui n'existent que dans leur imagination ; méchants, durs envers les petits, ils s'aplatissent devant les grands (III, 14).

Le baron de Versac (1) est de leur société ; il en a les mœurs et le ton. Les filles de service ne sont pas

1. *Félix*.

tranquilles s'il est dans la maison, même s'il y vient pour chercher femme ; il est vrai qu'il ne la veut que pour son argent : c'est un chasseur uniquement préoccupé de chasses. Les chiens lui prennent tout son temps et il ne demandera même pas une fois à voir sa fiancée. Et pourtant, il s'étonne du peu d'impression qu'il produit sur elle.

Hé, mes amis, que faut-il donc
Pour triompher de Thérèse ?
Je lui dis :
Quand de mon cœur je vous fais don,
Etes-vous aise,
Belle Thérèse ?
D'épouser un noble, un baron,
Etes-vous aise ?
Mais parlez-moi, répondez donc,
Etes-vous aise ?
Quand de mon cœur je vous fais don,
Etes-vous aise,
Belle Thérèse ?
Voudriez-vous m'embrasser ? Non,
Non ?
Non.
Hé mais, grands dieux ; que faut-il donc
Pour triompher de Thérèse (II, 9).

L'indifférence de sa fiancée ne le préoccupe guère, mais la fortune de Morin qu'il faut rendre, voilà qui l'intéresse plus, et, avec autant de sang-froid que de malhonnêteté, il détruira les documents qui en exigent la restitution. Ce sont là sentiments d'un esprit vulgaire qui dans la pièce retiennent l'attention par la

succession des épisodes qui en font un tout bien vivant.

Rosalie et Victoire qui dans *Le Jardinier et son Seigneur*, vivent au dépens de la noblesse et en imitent les allures tout en se moquant d'elle, le seigneur lui-même qui ruine maître Simon sans s'en douter et pour son seul plaisir, ce sont là encore de nouvelles satires contre une classe dont Sedaine s'est plu à montrer les ridicules.

Ce qui est curieux à observer, c'est qu'en s'éloignant des mœurs contemporaines pour représenter des types de la noblesse d'autrefois, de celle du moyen-âge par exemple, Sedaine trouve sympathiques les chevaliers des temps passés et se plaît à vanter leurs hauts faits.

Malheureusement, ce sont, chez lui, des êtres imaginés par un poète et qui n'ont pas été copiés d'après nature, mais créés de toutes pièces, vaguement, sans précision dans les contours, détails perdus et oubliés du moyen-âge au XVIIIe siècle.

Ils sont nombreux, mais on peut rapidement les passer en revue car, ici, peu de visages remarquables attirent l'attention.

Le roi du *Roi et le Fermier* sort un peu du caractère habituel de ces personnages ; d'époque indécise, il conserve, malgré lui et même dans l'incognito, de la majesté royale, trait bien trouvé et mis en relief par Sedaine qui a vu avec justesse que le métier donne à l'homme une empreinte ineffaçable. C'est un effet de la bonne situation dramatique qu'a empruntée Sedaine,

mais le « type » est bien dessiné et il ne le doit qu'à notre auteur.

Il a des réflexions toutes naturelles chez un roi ; quand Richard l'arrête brusquement en lui demandant où il va et comment il s'appelle, la réponse lui échappe : « Je vous assure que voilà des questions auxquelles je ne suis pas fait » (II, 3). Il cherche à ne pas trahir son incognito en prenant gaîment part à la vie rustique qui se présente un moment à lui. Il a du charme en chantant à la prière de ces bons paysans ; il est dommage seulement qu'il se rappelle dans le couplet ses devoirs de souverain :

« Le bonheur est de le répandre,
De le verser sur les humains,
De faire éclore de vos mains,
Tout ce qu'ils ont droit d'en attendre » (III, 12).

Ces paroles mettent fin à un aimable oubli de soi-même si rare pour un roi, et terminent la scène bien plus tôt que l'auteur ne le pensait.

Les autres personnages n'ont point d'expression propre dans leur langage, aussi serait-il difficile de les reconnaître en les entendant seulement parler : Barbe-Bleue de l'amant Vergi, ou d'autres chevaliers. L'action est là, heureusement, et d'autres acteurs qui se caractérisent mutuellement.

Blondel finit par s'imposer à nous par la souplesse de son esprit et par celle de ses muscles. Richard Cœur de Lion ressemblerait fort à son fidèle troubadour si l'action ne lui permettait pas de prononcer des paro-

les qui l'en différencient. De même Williams, l'honnête Anglais qui a conservé un bon souvenir des croisades quoiqu'elles eussent causé son malheur... On ne saurait pas plus que Gessler est barbare et cruel, si l'auteur ne le représentait pillant le village. Le ton, la façon de parler de ces personnages n'a rien qui trahisse, par lui-même, leur caractère.

Le comte de Garins, peut-être, est un vrai type de chevalier du moyen-âge ; sa force de volonté le rend dur et intraitable envers son fils, mais sans lui faire perdre pour cela une douceur de sentiments qui lui permet de pleurer au récit touchant de l'amour de Nicolette.

Fier de sa race, il aime mieux manquer à sa parole donnée à Aucassin et perdre son fils, tout en souffrant dans son cœur de père, que le laisser déchoir en lui permettant un mariage qui serait une mésalliance. Mais dès qu'il apprend qui est Nicolette, il s'écrie :

> « Comment de leur amour parfaite
> Ai-je pu faire le tourment ? » (II, 14).

Sedaine rend exactement, cette fois, ce caractère un peu barbare mais tranchant et bien particulier.

Le préjugé contre l'aristocratie, qu'on reconnaît chez Sedaine après l'étude de ces personnages, fait place à une certaine sympathie pour la classe bourgeoise. Mais nous pouvons ici constater également combien l'auteur dépeint plus aisément les bourgeois de son temps que ceux du passé.

A cette remarque déjà faite, nous pouvons en ajou-

ter une autre qui explique peut-être la facilité d'observation de Sedaine : ses types comiques sont mieux rendus, plus intéressants, plus expressifs que ses types dramatiques, généralement incolores et de contours vagues et imprécis.

Ainsi par exemple Alix du *Magnifique*, heureuse de retrouver son mari. La spontanéité et la sincérité de ses épanchements la rendent quelquefois ridicule. Elle prête à rire quand elle ne peut dominer son émotion, en parlant sans cesse de son mari, quand elle le questionne d'une façon si puérile sur sa vie et, naïvement, veut lui faire manger en une fois tout ce dont il a pu manquer pendant ses années d'esclavage (II, 2, 4), et quand enfin, désirant revivre un passé heureux, elle lui fait endosser son vieil habit, devenu trop étroit et trop court (III, 3).

Ces petits traits expriment une idée qui semble juste, c'est qu'un grand bonheur, subitement arrivé, ramène à l'enfance.

Laurence, ce mari tant aimé, est aussi traité par le côté comique car sans cela la rencontre des époux serait une scène sentimentale. Ce n'est pas seulement pour faire plaisir à sa femme qu'il se prête à toutes ses fantaisies, mais pour se laisser doucement bercer par le bonheur.

Les trois fils de Morin, dont le public, à la première représentation, critiqua tant les mœurs, ne nous choquent plus au point de vue social par la représentation sur la scène des vices d'une classe élevée : ils font tout l'intérêt de la pièce. Et comme chacun d'eux

a une profession différente, ils sont une peinture intéressante de ces professions qui, par leur diversité même, permettent à Sedaine de faire une satire d'un caractère plus général.

Morinville, dans ses fanfaronnades, n'oublie pas qu'il est soldat (*Félix*, II, 4), mais il n'oublie pas non plus l'argent; quand la somme en litige passe définitivement dans la main de Félix, il se prend d'une belle amitié pour lui et se montre enchanté de devenir son beau-frère.

La Morinière, le Procureur, à chaque occasion laisse percer son esprit de juriste : La corde avec laquelle on a garrotté de Gourville : « Ne la perdez pas, elle est essentielle au procès-verbal » (I, 15). La volonté du tabellion lui semble éminemment respectable même lorsqu'elle se tourne contre ses propres intérêts : « Allons, doucement, cet homme-là est puissant » (III, 11), etc.

Saint-Morin est une mordante satire des abbés du XVIIIe siècle, aux mœurs faciles et licencieuses. Elle était trop exacte pour qu'on voulut la pardonner à Sedaine.

D'autres personnages bourgeois sont dépeints avec une verve toute aussi heureuse, par exemple Mme Laurent de *L'Anneau perdu et retrouvé*, et M. Laurent, son mari, et tous les personnages d'*On ne s'avise jamais de tout*, quoique assez conventionnels, mais bien campés sur la scène. On peut en dire autant des *Femmes vengées* et des maris dont elles se vengent. S'ils rient, c'est sincèrement; s'ils ont des malheurs, le spectateur

en rit aussi : c'est assez pour qu'un personnage vive au théâtre.

Mais dès que Sedaine veut représenter la vertu et qu'il introduit des types sérieux, il échoue comme tant d'autres auteurs de son époque. Ce ne sont pas des hommes qu'il nous montre, ce sont plutôt des théories vertueuses qu'il expose. Ces personnages, heureusement, ne sont pas nombreux chez lui.

Tel est le père Morin qui décide de restituer la fortune qu'il a trouvée, dès que le légitime possesseur s'en est fait connaître ; il est sentencieux, il n'a que des maximes morales à la bouche, et il reste froid comme elles. En outre, le consentement qu'il donne au mariage de sa fille avec un individu tel que le baron de Versac, étonne un peu. Sa perspicacité aurait dû l'amener à s'y opposer.

Quand la note comique manque, et pour cette raison même, un type commun et vulgaire ne trahit pas non plus la sûreté de main que nous étions habitués à constater chez Sedaine.

Fabio, l'intrigant du *Magnifique* et le personnage capital de cette pièce, reste à nos yeux un comparse, alors même que son rôle devrait l'appeler à un rang plus élevé.

Chez les amoureux dramatiques si fidèles, si persévérants, si patients, nous constatons également moins de relief que chez les amoureux comiques ; cela dépend encore de ce qu'ils sont, comme les autres personnages ,contemporains de Sedaine ou du temps passé.

Et nous sommes ainsi amenés à nous demander si

Sedaine n'avait pas une certaine inaptitude à voir dans son imagination plutôt qu'autour de lui.

Mais ces différences résultent peut-être d'une volonté bien établie de traiter les évocations du passé autrement que les maîtres Simon et les Montauciel. Il semble que ce soit à dessein. L'auteur envisage alors son sujet sous un point de vue différent : si c'est la satire contemporaine qu'il a comme but, il désire comprendre ses personnages dans leur vie intérieure et les expliquer au spectateur. Il lui suffit de les « voir » comme tableau et de les présenter comme silhouettes, une fois que le charme du passé, même d'un amour malheureux, a plané sur eux. Il n'analyse pas les sentiments de Blondel, mais il le montre grimpant sur les créneaux du château pour chanter sa romance. Quand le Roi lui répond, le tableau est fait ; c'est au tableau de dominer et frapper visuellement notre imagination, plus qu'aux causes qui l'ont amené.

Une psychologie de l'amour et des sentiments qu'il inspire, n'intéresse plus Sedaine dès que ses héros souffrent ou qu'ils appartiennent au passé, mais plutôt la diversité des situations où ils se trouvent.

Sedaine les idéalise toujours et indistinctement.

Si Isaure trahit l'amour fidèle de Vergi pour épouser Barbe-Bleue et ses richesses, c'est parce qu'elle craint que celui-ci ne tire vengeance de son amant. Mais Vergi doit-il craindre son adversaire, lui, si vaillant et dont l'affection est si profonde qu'il n'hésite pas à s'affubler d'un costume féminin ?

D'autres amoureux, Florestan et Laurette, Margue-

rite et Richard, s'introduisent dans l'action principale de *Richard Cœur de Lion*, sans que leur rôle d'amoureux y produise une impression durable. Aucassin et Nicolette, par contre, nous captivent, surtout par le charme de Nicolette. Celle-ci ne fait que passer sur la scène ; elle n'apparaît qu'une fois dans chacun des deux premiers actes, le troisième seul lui est entièrement consacré ; mais sa simplicité, la sincérité de ses sentiments, son dévouement enfin pour celui qu'elle aime, remplissent toute la pièce de leur grâce pénétrante.

C'est ainsi qu'elle prouve son amour :

Nicolette. — Mon Aucassin, mon doux ami,
Ote-moi de ton cœur, obéis à ton père ;
Sois heureux.
Aucassin. — Si l'ardeur de nos tendres amours
Etait de même force en ton âme plus fière,
Pourrais-tu me tenir un semblable discours ?
Nicolette. — C'est que, pour ton bonheur, le mien se sacrifie ;
Quelle que soit ta dendresse pour moi,
Mon Aucassin, je la défie
De pouvoir égaler celle que j'ai pour toi » (II, 2).

Et elle s'enfuit pauvrette dans la forêt, mais à la première occasion elle envoie chercher son Aucassin. C'est bien là de l'amour.

Dans le fabliau déjà se trouvaient tous ces détails; Sedaine n'en a négligé aucun et leur a donné la vie sur la scène où nous les retrouvons.

Aucassin répond bien aux sentiments qu'il a inspirés à Nicolette. Il lui sacrifie sa famille, sa patrie

même ; il subit pendant un temps la volonté de son père, mais se révolte bientôt contre elle et court rejoindre Nicolette. Il est bien le type de l' « amoureux ». Il l'est tout entier et tellement, que son individualité propre arrive presque à disparaître.

On pourrait en dire autant d'Octavio, le Magnifique, et de Clémentine. Cette ingénue dans sa naïveté ne se rend pas compte de son amour naissant pour Octavio et de sa répulsion pour Aldobrandin. Elle est obéïssante à tout : c'est sa principale vertu ; elle reste muette en face d'Octavio et elle ne fait pas plus de difficulté à épouser son tuteur qu'elle n'en fera plus tard pour se marier avec le Magnifique. Elle laisse tomber la rose et c'est son seul geste naturel et spontané, geste gracieux certes, mais qui ne nous explique guère son caractère. Il serait à craindre qu'elle n'en eût point.

Au sujet d'Octavio, le public éprouve nécessairement une déception. On fait de lui, pendant toute la pièce, un éloge pompeux que son arrivée sur la scène devrait justifier, et l'auteur ne lui a pas laissé le temps même de répondre aux illusions que le spectateur s'était faites sur son compte ; son amour pour Clémentine était connu depuis le commencement de la pièce.

Les amoureux ne nous disent donc rien sur eux-mêmes, rien d'intime, rien d'individuel ; ils ont tort, car cela nous ferait nous intéresser plus vivement à leurs peines de cœur. Ils nous paraissent avoir tant de fois répété le même geste de supplication vers l'être aimé, qu'on pourrait presque supposer qu'ils n'en connaissent point d'autres.

S'ils ont, comme Louise et Alexis, charmé toute une génération, ce n'est pas pour la qualité de leur caractère, mais bien plutôt grâce aux situations où l'auteur les a placés. Louise arrivant, au troisième acte, nu pieds et ses souliers à la main, si fatiguée qu'elle en perd connaissance, émouvait chaque soir toute la salle. Mais cette scène, bien imaginée par Sedaine, n'est aucunement en rapport avec le caractère du personnage. Toute autre amoureuse pouvait se trouver dans une situation identique, dans d'autres circonstances.

Alexis parle de Louise et lui écrit avec un accent sincère, mais cet accent ne dépend pas non plus de sa personnalité. Notons encore qu'Alexis et Louise perdent tout lien avec l'entourage, tout trait qui puisse caractériser leur classe sociale. Ils sont bien du peuple, comme l'action nous le montre, mais sentent et s'expriment d'une manière si générale, qu'on peut se tromper facilement sur leur qualité.

Ce « langage de cœur » donne de la grâce aux entretiens de Félix et de Thérèse dans *L'Enfant trouvé*. Ce Félix deviendra plus tard un second Morin et sans doute plus ennuyeux encore : dans son rigorisme, il moralise depuis sa jeunesse et se sacrifie toutes les fois qu'il en trouve l'occasion ; mais en attendant, sa grande qualité réside dans la sincérité de son ton. Il parle tendrement à Thérèse, l'appelle « petite sœur » et ce nom de sœur, lorsqu'ils se séparent, sera entre eux deux un lien nouveau. Pour diminuer l'éloignement, il s'enrôlera dans le régiment du frère de son amie, car « Je me croirai moins éloigné de toi » (II, 15).

Mais en même temps ce nom de « sœur » trahit un sentiment qui est tout autre...

Thérèse est la cause de toute l'intrigue et pourtant elle ne fait que figurer dans la pièce et ne se montre que dans les scènes où elle se trouve avec Félix ; elle attendrit alors, par quelques mauvais vers, mais prononcés avec sentiment :

« Quoi, tu me quittes, tu t'en vas,
Et tu veux que je t'oublie !
Arrache-moi plutôt la vie,
Félix, je ne m'en plaindrai pas! » (I, 3)

Le sentiment s'exprime bien dans la scène des adieux, quand d'une voix saccadée à cause de l'émotion, elle cherche ses mots et ses pensées même, égarée par la douleur :

Dis-moi... non... mais enfin... pourquoi ?
Je ne sais ce que je veux dire...
Félix, sois plus heureux que moi !
Il n'est pas de bonheur sans toi ! (II, 15)

Cette plainte si vibrante devait faire une forte impression sur le public.

Richard et Jenny, dans *Le Roi et le Fermier*, n'ont pas le temps de se préoccuper autant de leur amour, d'autant plus que Richard personnifie surtout la fierté d'un homme dans sa fonction ou dans sa classe (II, 3). Il refuse donc la noblesse ; la vertu seule lui suffit (III, 14). Mais on reconnaît pourtant qu'il aime sincèrement Jenny. Sa dureté par exemple envers tout son entourage et envers ses serviteurs, quand il la soup-

çonne de trahison, prouve par cela même son amour (I, 2, 3). Il saisit la première occasion de lui parler, oubliant son hôte ; rien n'existe alors devant ses yeux que Jenny (III, 9).

Jenny, elle aussi, malgré le peu d'importance de son rôle, sait bien exprimer son amour et prouver son innocence, par la manière seule dont elle raconte son aventure (I, 8).

Mais leurs situations dans la pièce prêtent à des incidents de comédie : ceux-ci, comme les personnages comiques, sont les meilleurs chez Sedaine. Ils font rentrer momentanément les amoureux même dans la vie réelle, dont le sentiment les avait fait quelquefois sortir.

On peut s'en convaincre par l'étude des amoureux comiques. Ceux-ci, il faut aller les chercher parmi les paysans.

L'amoureux timide, Colin, qui n'ose pas avouer son amour à Babet, et Babet qui entrevoit les sentiments qu'elle a inspirés à Colin, mais n'ose pas lui donner prétexte à les déclarer, ces deux enfants qu'inquiète le sentiment naissant entre eux, tant il leur semble nouveau, et les éloigne au lieu de les rapprocher, trouvent par hasard l'occasion d'exprimer leurs sentiments mutuels. Ils sont à goûter et font une gageure : qui mangera la dernière cerise paiera un ruban. Et tous les deux de vouloir le payer ; ici, ils se trahissent. Le dialogue amène tout naturellement cette involontaire déclaration d'amour bien plus à sa place à la campagne, que les jeux soi-disant ingé-

nus et pleins d'équivoques des amoureux de Favart.
Ils sont aussi naïfs, Babet chante :

« Voyez donc ce vieillard malin,
Il me dit que je le baise :
Baisez-moi, me dit-il, mauvaise !
J'aimerai mieux baiser ma main.
Est-ce qu'une honnête bergère
Doit baiser d'autre que sa mère,
Ou sa sœur, ou son petit frère ?
Je ne baiserai pas Colin... » (sc. 8).

Cette réflexion pleine de charme est bien de la jeune fille, inconsciemment préoccupée de celui qu'elle aime ; elle est bien aussi de la villageoise naïve qui s'étonne elle-même de l'avoir faite.

Rose et Colas, eux, savent qu'ils s'aiment, mais ils espèrent que tout le monde l'ignore. Rose passe son temps à imaginer des ruses pour éloigner son père quand Colas doit arriver. Son amour la justifie devant nos yeux et on prend part à ses peines quand elle cherche à cacher les jambes trop longues de son amoureux, en chantant le couplet :

« Il était un oiseau gris
Comme un'souris,
Qui pour loger ses petits
Fit un p'tit
Nid ;
Sitôt qu'ils sont tous éclos,
Bien à propos,
Ils vont chantant nuit et jour
Au bois d'amour :
Aimez, aimez-moi,
Mon petit roi ;

Donne moi ta foi,
Je suis à toi.
Ah ! ah ! r'montez vos jambes car on les voit » (sc. 13).

dont le refrain célèbre, dit à l'adresse de Colas, amène la catastrophe.

Ce Colas tant aimé, est un beau gars du village, déluré et qui aurait rougi des timidités de Colin ; il ne craint pas, lui, de mentir à son père, et de se trouver dans des situations équivoques pour l'amour de Rose, amour un peu sensuel :

« C'est ici que Rose respire ;
Ce lin
Fut pressé de sa main,
Sa bouche
Touche
Cette quenouille... etc. » (sc. 12).

Et tous les deux de s'étonner que leur amour soit connu : les yeux toujours dans les yeux, ils ne voyaient rien de ce qui se passait autour d'eux. Ils ne ressemblent ni l'un ni l'autre à Colin et à Babet.

Les villageois de Sedaine, en effet, se différencient toujours par quelque point. La petite Jeannette, du *Déserteur*, ou Fanchette, fille du jardinier, qui « sans dire oui » écoute curieusement les propos de Rosalie et de Victoire ; Betsy qui s'écrie en voyant le roi : « Ah ma mère ! qu'il a de belles manchettes ! Je l'aime bien ce monsieur-là » et se réjouit de l'or qu'il lui donne tout en pleurant du soufflet que sa mère lui applique (*Le Roi et le Fermier*, III, 8) ; toutes, elles ont la naïveté,

la jeunesse et une vie scénique pour laquelle l'auteur n'a rien sacrifié de leur vie réelle.

De même, les jeunes gens. Et quelle habileté à caractériser un type en quelques mots ! Bertrand du *Déserteur* répète bêtement les dernières paroles que les autres ont prononcées devant lui (I, 2) et cela suffit pour en faire un nigaud ; les couplets du deuxième acte (II, 17) viennent l'affirmer. Antonio de *Richard Cœur de Lion* et le pâtre d'*Aucassin et Nicolette* sont encore deux petits paysans, bien caractérisés. Le Pâtre en expliquant à Aucassin la commission dont Nicolette l'a chargé, lui fait, dans le deuxième acte, (II, 10) un récit qui cherche à être de l'époque où se passe l'action ; il est effrayé par le lieu où il se trouve et intimidé par la personne à laquelle il parle, comme il sied à la situation. Antonio contraste par sa jeunesse avec la vieillesse de l'aveugle qu'il conduit et a le charme des ingénus de village. Il est tout heureux d'aller à la noce. « Tu aimes donc bien danser » lui demande Blondel.

Antonio. — « La danse n'est pas ce que j'aime,
Mais c'est la fille à Nicolas.
Lorsque je la tiens par le bras,
Alors mon plaisir est extrême.
Je la presse contre moi-même.
Et puis nous nous parlons bas.
Que je vous plains, vous ne la verrez pas... (I, 1).

Ce dernier vers montre combien Sedaine connaissait le cœur humain. Antonio ne se rend compte du malheur de l'aveugle qu'après avoir compris son impossibilité de voir la fille de Nicolas.

Le peuple que Sedaine a dépeint le plus souvent et le mieux, ne présente presque pas de personnages pathétiques. Tell, Mektal, leur famille et quelques autres, on peut les passer sous silence.

Mais constatons une fois encore que Sedaine se sentait bien plus à l'aise lorsqu'il avait devant les yeux des types comiques ou des paysans.

Ainsi, par exemple, dans *Le Roi et le Fermier*, la mère de Richard, bonne vieille villageoise, pleure le troupeau perdu de Jenny, accepte pourtant la jeune fille comme bru parce que son fils l'aime, mais ne peut oublier qu'elle n'a plus de dot. Aimablement, elle invite l'hôte à prendre son repas chez elle:

« Monsieur, monsieur,
Sauf vot'respect faites-nous l'honneur :
Voilà qu'c'est prêt ;
C'est sans apprêt.
Si l'on était... mais l'on n'est pas...
Nous n'avons pas
Un bon repas ;
Dame, on n'est pas... » (III, 4)

Et c'est elle qui dit ce mot parfait après avoir appris qui était son hôte : « Ah ! si j'avais su que c'était le Roi ! moi qui avais des poulets tout prêts » (III, 15).

De même, les ménages célèbres dans l'histoire de l'opéra comique, comme Margot et Jacques du *Diable à quatre*, Blaise le savetier et sa femme, lui, avec sa philosophie dont on pourrait être jaloux :

« Tiens, ma femme, je t'en prie,
Ne me donne point de chagrin.
Jouissons aujourd'hui de la vie ;
On peut mourir demain » (sc. 1).

Maître Simon qui en voulant dignement recevoir son Seigneur passe tout son temps à attendre sa perruque. « Combien de gens qui dans toute leur vie n'ont pas pu joindre leur perruque », remarque Grimm (1), et cela nous fait comprendre combien de pensées se cachent sous un simple détail.

Mathurin et Pierre Leroux sont les pères égoïstes et prévoyants de Rose et de Colas, jamais assez sévères, quand l'amour des enfants est en jeu. Jean-Louis, père de Louise, fiancée du *Déserteur*, qui sans le vouloir cause le malheur de sa fille, continue la liste des personnages heureux chez Sedaine, ainsi que le geôlier, qui quoique le mieux disposé envers ses prisonniers, parle de leur mort avec pleine sérénité : il répond à Louise qui toute anxieuse s'informe de l'heure à laquelle aura lieu le supplice de son amant. « Ah ! ce ne sera pas pour si tôt, peut-être entre cinq et six heures, peut-être à sept heures » (II, 13). Voilà bien l'influence du métier sur l'homme.

On trouve quelquefois aussi, chez Sedaine, des types nouveaux que lui seul osa mettre sur scène et avec un plein succès. La mère Bobi, par exemple, vieille radoteuse, dont le caractère est rendu par le couplet :

« La Sagesse est un trésor ;
Un trésor, c'est la sagesse ;
L'argent ne vaut pas de l'or ;
Un peu d'or n'est pas richesse.
L'argent, l'or et la richesse ;
Ne valent pas la sagesse
La sagesse est un trésor » (sc 2).

1. Grimm, *Corr.*, IV, 458.

Elle pense empêcher les amours de Rose et de Colas qu'elle trouve inconvenantes et ne fait qu'aider à leur dénouement, et tout le monde de rire d'elle ; mais elle laisse quand même une impression sympathique par sa bonté qui la fait pleurer dès que Colas est malheureux (sc. 15). Un pareil type de vieille n'avait jamais encore été ainsi traité sur le théâtre.

Montauciel, copié, dit-on, d'après nature, étonnait tout Paris par son air gaillard, ses chansons grivoises et le sentiment qui perçait sous cette écorce un peu grotesque et rude.

En général, ce n'est que dans les types populaires qu'on trouve chez Sedaine l'analyse du caractère. Mais ces villageois eux-mêmes trahissent leur individualité, plutôt par des gestes qui semblent involontaires, par des réflexions toutes spontanées, que par une action suivie, résultat d'une étude psychologique bien conduite. Même dans ce domaine, Sedaine reste avant tout « un librettiste » ; il dessine les personnages par leurs contours et par quelques traits. Traits de génie ? C'est beaucoup dire, mais qui sûrement remplacent à eux seuls, tout ce qui peut être nécessaire à donner du relief à un caractère ; et c'est assez.

CHAPITRE IV

LES OPÉRAS DE SEDAINE ET « LA GAGEURE IMPRÉVUE ».

Nous ne voulons point passer sous silence certaines pièces où s'est essayé Sedaine, quoique leur genre ne lui fût point familier ; il les avait faites un peu par ambition d'auteur, peut-être aussi avec l'espoir d'un gain qui n'aurait pas été le superflu dans l'hospitalière maison du poète ; ces productions ont parfois atteint le succès, mais elles n'ajoutèrent rien de durable ni de marquant à son œuvre.

Il s'agit ici de ses opéras, de quelques petites pièces de circonstance et même de *La Gageure imprévue*, fantaisie du talent de l'auteur qui cette fois donna une comédie de salon, aussi parfaite que les meilleures de son temps.

*
* *

La période de 1765 à 1770 fut, au point de vue littéraire, la plus heureuse pour Sedaine. A cette époque, il put être fier de monopoliser les grands théâtres

de Paris (1). C'était le moment de la représentation d'*Aline, reine de Golconde* qui fut jouée à l'Académie royale de musique le 15 avril 1766 (2).

Le nouveau genre que cultiva momentanément Sedaine, était peu approprié à son talent ; il exigeait de la poésie dans l'expression, seule qualité qui peut augmenter la valeur littéraire d'un livret d'opéra et qualité dont était presque complètement dépourvu notre auteur. Il essayait de gagner sa cause par une simplicité à laquelle l'opéra n'était pas encore accoutumé et par des scènes d'amour, par lesquelles il espérait, comme de coutume, impressionner le public. Il se disait « satisfait d'avoir fait un poème qui remplissait tout le spectacle avec deux acteurs seulement et les personnages étant Français, sans baguette, sans féerie, nulle magie, point de combats, ni dieux, ni diables » (3).

Malheureusement, il était obligé d'écrire son livret tout entier en vers et cette obligation paralysait sa facilité d'expression et détruisait même dans *Aline* la poésie émouvante du conte célèbre de Boufflers d'où cet opéra est tiré (4). On n'épargna pas alors

1. Cette fierté, on la sent dans l'aveu qu'il fait même vers la fin de sa vie en parlant de la représentation d'*Aline, reine de Golconde*. « Cela me procura l'unique et singulier honneur d'avoir le même jour occupé les trois théâtres par de grandes pièces. *Aline* à l'Opéra, *Le Philosophe sans le savoir* aux Français, et le *Roi et le Fermier* aux Italiens » (*Quelques réfl. Pix*, IV, 510).

2. *Spectacles de Paris*, veuve Duchesne, année 1667

3. *Quelques réfl. Pix*, IV, 510.

4. Publié par la *Bibliothèque nationale*, « Contes de Boufflers ».

Sedaine. Un passage de critique sur le style d'*Aline* est curieux à lire ; il est de Collé : « Je désirerais que l'on pût me citer, depuis cent ans, un auteur qui ait eu le front de présenter sur un de nos théâtres, même sur ceux d'opéras comiques depuis leur création, une seule pièce aussi mal et aussi barbarement écrite en vers que celle d'*Aline, reine de Golconde*. En vérité ce sont les chansons du défunt cocher de M. de Verthamont, qu'il a fondues dans son opéra ; encore sont-elles plus lyriques que ses vers » (1). Une petite phrase de Palissot ne change pas nos idées sur l'opinion que cet opéra produisit dans le monde des lettrés : « Jamais on n'a travesti d'une manière plus ridicule et en si mauvais vers un sujet plus charmant » (2). Et Palissot a bien raison de dire que le sujet du conte est charmant : c'est la triste histoire du premier amour qui ne survit pas à lui-même ; le critique a pu justement trouver que ce thème poétique se perd dans la pièce de Sedaine.

Mais la musique « agréable, charmante et pittoresque du compositeur » (3) eut toute la faveur du public (4).

Enhardi par le succès, Sedaine remit à la direction

1. *Journal et mémoires de Collé*, III, 86, 1898.

2. Palissot, *Mémoires pour servir à l'Hist. de notre litt.*, II, 398.

3. *Mém. secr.*, XIV, 125.

4. *Mém. secr.*, V. 192, mentionnent qu'on la joua à l'occasion du mariage de M. le Comte de Provence.

Mém. secr., VI, 163. Elle revient sur l'affiche le 27 mai 1772.

Mém. secr., VI, 286. Nouvelle reprise le 9 janvier 1773.

de l'Académie royale de musique, le 4 mai 1782 (1) deux opéras nouveaux *Pagamin de Monaigue* et *Philémon et Baucis* (2). Leur sort fut vraiment malheureux : ils furent acceptés, mais ne parvinrent pas à être représentés et même le livret de l'un et la partie musicale de l'autre disparurent et nous sont inconnus.

On distribua les rôles de *Pagamin* et grâce à la copie que nous en avons et qui est conservée aux archives de l'Opéra (3), on peut s'imaginer quel était le sujet de la pièce : l'aventure de Rosette qui au moment de se marier avec le vieux Quinzica est enlevée par des corsaires. Pagamin la délivre heureusement des mains de ses ravisseurs. Sedaine qualifia son opéra de « lyrico-comique » à cause du ton héroïque de

1. M. Henri de Curzon dans la *Revue internationale de musique* de 1898, page 546, retrace l'histoire de ces deux opéras, d'après les lettres de Sedaine et du directeur de l'Académie Royale de Musique, qui se trouvent aux *Archives nationales*.

Mentionnons à cette occasion, que tous les documents sur Sedaine qu'on peut trouver aux *Archives nationales*, outre le manuscrit de *Philémon et Baucis* et la correspondance dont a fait usage M. de Curzon, dans l'article cité plus haut, sont relatives à ses fonctions de secrétaire de l'Académie Royale de l'Architecture et à ses rapports avec ses chefs et ses subordonnés.

Les cotes des dossiers qui contiennent ces pièces se trouvent énumérées dans la *Bibliographie* (manuscrits). Elles pourront peut-être servir à faciliter les recherches pour une étude spéciale sur l'histoire de l'Académie d'Architecture.

2. Cet opéra ne fut que livré en 1782 ; mais il avait été composé dès 1766, comme l'indique une lettre de Sedaine du 10 octobre 1782 (*Arch. Nat.* O^1 1614).

3. Manuscrit provenant du fond de M. Nuitter, non catalogué. Cf. : *Bibliographie*. La copie des rôles de cet opéra est faite pour les personnages de : Pagamin, Dasbek, Quinzica, Rosette, Usbek, Osmin, Camille, 12 matelots.

Pagamin, contrastant avec le caractère grotesque de Quinzica.

Une lettre du secrétariat de l'Opéra (1783) (1) rapporte que « le sujet de *Pagamin* n'a rien de plaisant; cela ressemble à tout ce qu'on veut, point de mérite d'invention de la part du poète ; il faut tout attendre de la musique ». Cette lettre trahit peut être la politique peu sincère des directeurs de ce théâtre qui ne pouvaient refuser une pièce écrite par deux auteurs aussi populaires, mais qui en remettaient constamment la représentation à plus tard, pour l'oublier finalement.

Une mention du *Calendrier du théâtre* nous apprend que Sedaine la donna ensuite au théâtre des « Amis de la Patrie » (précédemment Théâtre Louvois, et nommé ainsi de 1794 à 1796) où il put la voir jouer en 1794 (2).

Philémon et Baucis fut mis en répétitions ; il n'en fut pas plus représenté, malgré la lettre suppliante de Sedaine adressée au comité et au ministre Amelot (3). Les directeurs prévoyaient l'insuccès de ces intermèdes et de ces scènes idylliques où figurent les deux vieillards, des rôles pompeux de Jupiter récompensant la vertu en donnant à Philémon et à Baucis une nouvelle jeunesse et l'espoir d'une nouvelle vie commune. C'est l'histoire du conte de La Fontaine, en somme.

1. *Arch. Nat.* O[1] 621.

2. *Spect. de Paris*, 1794, II partie, p. 132. Ce détail paraît avoir échappé à M. de Curzon.

3. Lettre citée, *Arch. Nat.* O[1] 614.

On risqua par contre une représentation de *L'Amphitryon*, imité de Molière et écrit en vers libres. Il fut sifflé le 15 mars 1786, à Versailles et fut joué avec insuccès à l'Académie Royale de Musique le 15 mars 1788 (1). Le sujet d'*Amphitryon* pouvait sant doute tenter un musicien, mais Sedaine, qu'on comparait si volontiers à Molière, fit une maladresse en touchant à l'œuvre de son illustre devancier. Mieux raconter la grâce d'un dieu envers un mortel, il ne le pouvait guère et les changements que l'opéra apportait nécessairement à la forme du dialogue démontrèrent suffisamment la distance qui séparait les deux auteurs.

Ces trois pièces sont les seuls opéras de Sedaine qui nous restent (2).

Mais nous avons encore une pastorale, *Thémise*, faite en 1770 pour Mme Bertin (3), femme du trésorier des parties casuelles, qui joua elle-même le rôle de Thémise dans sa maison de campagne, à Passy (4). Cette pièce fut représentée aux Italiens le 26 novembre 1770 (5). Son échec fut en partie dû à la mau-

1. Grimm, *Corr.*, XV, 283, 284, 285.

2. Si l'on en croit Sedaine (*Quelques réfl. Pix*, IV, 515), il aurait fait encore *Protogène*, dont on ne retrouve aucune trace. Il en est de même de la *Blanche Haquenée*, opéra en 3 actes avec musique de la Porte, joué le 24 mai 1793, comme l'attestent les *Spect. de Paris* (1794, II partie, p. 132). Et on ne peut pas compter comme production originale de Sedaine *Ermelinde*, tragédie lyrique de Poinsinet, en 3 actes (Paris, Delormel, 1767), qu'il mit seulement en 5 actes, comme le mentionne Diderot (Did , VIII, 459).

3. *Quelques réfl. Pix*, IV, 511.

4. Grimm, *Corr.*, IX, 173.

5. *Spect. de Paris*, année 1771.

vaise musique de Duni (1), car la pièce elle-même conserve le charme que contenait l'églogue de Fontenelle (2), quoique le cadre en fut élargi.

Thémise n'est pas la capricieuse Ismène qui se joue de son amoureux et ne lui offre son amour que sous la crainte d'être délaissée ; elle est l'enfant inconsciente de son sentiment qui n'arrive à en comprendre la force que par la jalousie, jalousie qui lui est suggérée par Palémon, son père, et par son amant Timante.

Il nous reste à mentionner, dans ce chapitre, deux pièces d'occasion : *L'ouvrage de cœur* et *Thalie au Nouveau-Théâtre*, prologue pour l'ouverture de la salle Favart.

La première de ces deux petites pièces fut écrite par Sedaine aux débuts de sa carrière dramatique (3) ; elle ne fut sans doute pas représentée, car aucun catalogue ni aucun chroniqueur n'en donne la date. Enthousiaste et patriotique, elle fut probablement composée sur commande pour une fête nationale. Un poète qui cherche des couplets, et c'est toute la pièce ; chacun lui donne un conseil, tel le soldat qui trouve que point n'est besoin d'allonger tant de rimes, une chanson populaire, comme refrain : *Et vive Louis*, et tout le peuple se soulèvera d'allégresse.

1. Grimm, *Corr.*, IX, 173.

2. IXe églogue des *Poésies pastorales* de Fontenelle, *Ismène* publiée dans le IVe vol., p. 59, de ses *Œuvres*. Paris, Brunet, 1758.

3. Publiée en 1763 chez Cl. Hérissant, Paris.

La seconde, donnée le jour de l'inauguration de la nouvelle salle Favart, écrite par celui qui avait remporté les plus grands triomphes dans l'ancienne, devait être la récapitulation et le programme de l'Opéra-Comique. Elle est faite sur le modèle des anciennes comédies de circonstance : *Thalie* régnera sur la nouvelle scène ; c'est elle qui reçoit Arlequin, mais elle ne le reçoit que comme portier et laisse dehors le bonhomme Vaudeville. Il est vrai qu'elle songe à entretenir des relations avec sa sœur Melpomène.

On connaît trop bien, d'après son œuvre, la façon dont Sedaine jugeait l'opéra comique pour que cette esquisse mise à la scène puisse nous apprendre quelque chose de nouveau. Et la dédaigneuse Melpomène parlant en alexandrins et Thalie qui l'accueillait, furent trop mal reçues pour être exposées une seconde fois à la mauvaise humeur du public (1).

Sedaine n'avait pas assez de finesse d'esprit pour pouvoir écrire sur commande, ni pour pouvoir faire d'un rien quelque chose.

Nous avons regretté que Sedaine eût composé des opéras ; par contre *La Gageure imprévue*, petite comédie en un acte et en prose, et l'une des deux pièces qui furent représentées aux Français, nous amène à penser que s'il avait plus souvent cultivé ce genre nouveau pour lui, l'art dramatique y aurait gagné.

La Gageure imprévue, quoique construite comme

1. Grimm, *Corr.*, XII, 141.

toute les comédies du XVIII[e] siècle, se caractérise par une étude du « milieu » presque moderne et par l'impression très vive qui s'en dégage. Et si Sedaine donne aux personnages de cette comédie d'intrigue la manière de parler des acteurs de l'opéra comique et sur la scène des Français même, il dédaigne un peu la « littérature ». Est-ce pour cette raison que ses personnages sont si vivants ?

Bien plus tard, doué d'un talent qui lui permettait de traiter avec une élégance légère un genre aussi superficiel, Musset parviendra à donner à ces petits dialogues scéniques une place dans la littérature.

Alfred de Vigny développa avec toute sa fantaisie de poète le sujet de *La Gageure* (1). Il le présente aux yeux du lecteur tel qu'on doit le voir et le sentir, en rendant non seulement ce que l'auteur y mit, mais même tout ce que l'imagination du spectateur peut en déduire.

On ne pourrait mieux rendre les sentiments de Mme de Clainville, personnage principal de la pièce de Sedaine.

« Mme de Clainville s'ennuie à la campagne, c'est tout simple ; il y arrive si peu de choses et l'on a tant d'heures à employer ! Madame va de long en large sur le balcon, Madame a épuisé en une heure toutes ses ressources de divertissements... Elle a visité la volière qui lui a sali les doigts et les cheveux, la basse-cour qui

1. Alfred de Vigny, *De Mlle Sedaine et de la propriété littéraire. Revue des Deux Mondes,* 1841, 15 janvier, p. 232, 233, 234.

lui a sali les pieds ; elle a passé un moment à la porte de l'écurie à regarder la croupe luisante des chevaux ; elle a dit bonjour aux palefreniers et bonsoir aux bouviers, elle a passé la main sous le menton d'une petite jardinière... Elle n'a plus rien à faire ; comme Titus, elle a rempli sa journée et il n'est encore que dix heures du matin.

« Elle rentre dans sa chambre. Que trouver dans une chambre, sinon une femme de chambre ? Aussi la prend-elle en horreur tout d'un coup. La pauvre Gotte..., la malheureuse ne peut pas dire un mot, ce matin, qui ne soit une sottise, une insolence, un crime ! Madame veut son clavecin. Vite ! il faut ouvrir son clavecin ; est-il accordé ? elle est folle de musique ce matin. Elle veut jouer Grétry ou Jean-Jacques Rousseau ; si le clavecin n'est pas accordé, elle sera au désespoir, elle en pleurera. Il l'est, madame, dit la pauvre femme en tremblant, le facteur est venu ce matin. Madame est prise, il faut jouer du clavecin, plus de motifs de colère. Elle prend son parti tout à coup, tourne le dos au clavecin et dit en soupirant : j'en jouerai ce soir ; puis elle retourne à sa chère fenêtre.

« Ah ! chose précieuse qu'une fenêtre à la campagne, quelque monotone que soit le paysage ; s'il peut arriver un bonheur, c'est par là. Il arrive au galop ; c'est un jeune homme, c'est un officier : il a un chapeau bordé d'argent ! Enfin voilà un homme et non des animaux. — Allez vite à la porte du parc, je l'invite à dîner ; elle a juré qu'elle ne dînera pas seule.

On dira ce qu'on voudra, il arrivera ce qu'il pourra. Malheur à ceux qui se scandalisent. En ce moment, elle donnerait sa part de paradis pour une conversation de Paris ; la voilà, elle ne se perdra pas, elle l'appelle par la fenêtre ; la conversation parisienne ne se fait pas prier, elle ôte son manteau, elle passe la porte secrète, elle monte, elle est vive, elle est fine, elle a tous ses atours, elle est charmante.

« Et cette petite faute de désœuvrement et de curiosité sera toute la pièce ; c'est sur ce crime d'enfant que tout cet édifice est bâti, cet édifice aux lambris élégants et dorés. Que de ruses en effet, que de finesses viennent au secours de Mme de Clainville, pour l'aider à déguiser sa curiosité puérile ! Il faut changer de nom, faire inviter le bel officier de la part de Mme de Wordacle, une vieille comtesse si laide et si bossue, dit-elle avec douleur, tant pour une heure ce nom lui fait peine à porter ; il faut chercher à donner du sérieux à ce rendez-vous et du respect à cet inconnu, et trouver une seconde ruse à jeter par-dessus la première. Mais voici bien autre chose ; au moment d'inquiéter son mari dans sa possession, elle est menacée dans les siennes. Une jeune personne est logée chez son mari avec sa gouvernante ; elle le découvre par ses gens, fait venir cette jeune et rougissante beauté qui a été hier tirée du couvent par son mari, on ne sait pourquoi ; elle ne le demande pas et avec une dignité douce et parfaite la fait reconduire à son appartement. Déjà donc un peu troublée, elle reçoit le chevalier Detieulette, et enfin, ne dîne pas seule,

comme elle l'avait juré. Que d'esprit il y eut à ce dîner à en juger par la fin de cette conversation, où le chevalier dans un continuel persiflage, lui fait des femmes un tableau malin, qu'il attribue à M. de Clainville, son mari, qu'elle est forcée de renier et de ne pas connaître.

« La punition commence pour la gracieuse étourdie ; elle devient bientôt plus grave car M. de Clainville revient ; il faut cacher un inconnu chez elle dans un cabinet secret, c'est déjà assez leste, mais c'est peu encore, elle s'enfonce dans le crime. Il lui est resté sur le cœur un mot de son mari contre les femmes, le diable lui souffle qu'elle se doit venger et prouver la supériorité de son sexe ; la ruse est ourdie à l'instant et la place de sa gageure imprévue, improvisée plutôt. Elle torture son mari, ce grand chasseur, par le pari qu'il ne pourra tout décrire dans une serrure, elle lui dit qu'il a oublié la clef, avoue qu'un officier, un inconnu est caché derrière cette serrure, parvient enfin à le troubler dans son sang-froid, puis offre cette clef quand il est en colère, le promène ainsi longtemps entre deux sentiments, le fait tomber à genoux et jouit pleinement, par devant ses domestiques de la supériorité de son sexe ; puis par pure grandeur d'âme va ouvrir à l'inconnu quand son mari est sorti. Elle triomphe : Eh bien, monsieur, êtes-vous convaincu de l'avantage que toute femme peut avoir sur son mari ? Il salue, il est plein de respect, mais on ne sait pourquoi il est peu convaincu. C'est que la trompeuse est trompée, c'est que cet inconnu était l'ami de son mari et venait

chez elle, tout simplement, pour épouser cette jeune personne mystérieuse. — Comment, monsieur, j'étais donc votre dupe ? — Non, madame, mais je n'étais pas la vôtre. Et la duplicité est ainsi gracieusement châtiée, et rien que de bien n'a été entendu et vu et un spectacle charmant a été donné ».

L'intrigue de la pièce n'appartient pas à Sedaine (1), il l'a prise dans *La Précaution inutile*, nouvelle de Scarron (2), fidèlement même, quant aux faits extérieurs, mais avec des changements en ce qui concerne le caractère de la marquise dont dépend toute la pièce.

Le Dom Pèdre de Scarron, hommes à bonnes fortunes, mais toujours dupe des femmes, dont l'esprit se raille de situations même dangereuses (jusqu'à inspirer à Molière, par cette même nouvelle, le type d'Agnès dans l'*Ecole des femmes*) trouve sur sa route une comtesse qui lui accorde un quart d'heure de bonheur. Il le paye d'un quart d'heure d'angoisses, car, enfermé dans un cabinet, il doit écouter les ruses de la femme, cherchant à détourner son mari de la porte qui y conduit. La femme triomphe et le conte est terminé. Mais la comtesse de Scarron est vraiment

1. C'est la première des *Nouvelles tragi-comiques* de Scarron, publiée dans le t. III, p. 233 des Œuvres de Scarron, Paris, Bastien, 1786.

2. Beaumarchais emprunte ici encore une situation à Sedaine, pour son *Mariage de Figaro* cette fois. L'historien scrupuleux de ses œuvres s'exprime ainsi : « C'est d'abord à la *Précaution inutile* de Scarron autant qu'à la *Gageure imprévue* de Sedaine qu'il doit le premier crayon de la scène de Chérubin, réfugié dans le cabinet de la comtesse ». E. Lintilhac, *Beaumarchais et son œuvre*, Paris, 1887, p. 260.

« meilleure à enfermer dans un hôpital, qu'à montrer sur un théâtre » (1), tandis que Sedaine fait de la marquise de Clainville la mondaine ennuyée qui pêche non contre la morale, mais contre les convenances. Et si elle s'amuse à imaginer toute une scène avec son mari, c'est véritablement par pur jeu d'esprit et par nécessité, car elle n'a rien à se reprocher. Sa victoire est complète : elle s'est moquée et de son mari dédaigneux de l'esprit des femmes, et de l'inconnu qui si complaisamment le lui avait répété. Mais non... elle apprend qu'elle n'a pas été tout le temps maîtresse de la situation : le marquis Détieulette est un jouteur digne d'elle. Toute orgueilleuse d'avoir gagné sa cause, elle doit bientôt baisser la tête devant son adversaire.

Pour amener la victoire et la défaite simultanées de la marquise, Sedaine se sert d'Angélique cachée dans le château. Il est regrettable que cet épisode soit aussi faiblement rattaché au reste de l'action.

On l'avait déjà reproché à Sedaine au XVIIIe siècle : « Ces deux époux s'aiment et vivent très bien ensemble ; est-il dans la vraisemblance d'ailleurs que ce mari soit tuteur d'une jeune personne qu'il tient dans un couvent, et que sa femme l'ignore ? On ne voit pas non plus la raison qu'a eue le marquis d'élever en secret sa pupille, le motif qui l'a engagé à en faire un mystère même à sa femme, et enfin dans quelle idée il l'a fait cacher dans son château en la

1. Grimm, *Corr.*, VIII, 131.

retirant du couvent pour la marier, et dans quelle vue il risque de s'exposer par cette démarche indiscrète aux soupçons de sa femme, à laquelle il n'a pas dessein d'en donner et qu'il aime » (1).

Malheureusement, pour la *Gageure* comme pour les autres pièces de Sedaine, il faut toujours excuser une partie soit du sujet, soit des détails, pour pouvoir en admirer complètement une autre.

Les spectateurs du xviiie siècle apprirent petit à petit à savoir regarder ses ouvrages. Ils les sifflaient, comme la *Gageure imprévue* (2), le jour de sa première représentation qui eut lieu le 27 mai 1768 (3), mais ils y revenaient quand même, et lentement, lentement ils commençaient à en comprendre et à en aimer les finesses. Sedaine le connaissait aussi, son public. Certain du succès, il supportait les sifflets qui accueillaient les premières avec une indifférence, dit-on, surprenante (4). Comme pour ses autres pièces, la *Gageure* ne tarda pas à être unanimement applaudie et pendant longtemps : elle fut, un siècle durant (5), inscrite au répertoire de la Comédie française.

1. Collé, *Journal et memoires*, III, 198.
2. *Ibidem*, III, 197.
3. *Mem secrets*, IV, 45.
4. Grimm, *Corr.*, VIII, 91. Grimm déplore la malechance de Sedaine et le manque d'encouragement qu'il reçut du public. Il se demande si Molière aurait pu parvenir à de tels résultats, sans la protection du roi ?
5. Le nombre des représentations de la *Gageure imprévue* se trouve avec celui du *Philosophe sans le savoir*.

C'était la deuxième fois que Sedaine y était joué (1) et toujours avec succès. La première fois, il le fut dans des circonstances spéciales et qui entraînèrent des conséquences particulières ; il est indispensable de l'étudier séparément.

1. On ne doit pas passer sous silence le joli trait de Sedaine qui dès la neuvième représentation de la *Gageure*, offrit ses droits d'auteur pour le prix d'un buste de Molière manquant encore à la Comédie-Française.

CHAPITRE V

DE L'OPÉRA COMIQUE AU DRAME.

Le grand succès qui accueillait les productions de Sedaine et l'approbation que rencontrèrent ses innovations au théâtre de l'Opéra-Comique, finirent, il est aisé de le comprendre, par lui donner confiance en son talent ; il se crut ainsi capable d'œuvres d'un genre plus sérieux que celles qu'il avait coutume d'écrire.

Il avait su faire pleurer le public là où celui-ci avait l'habitude de rire ; il crut qu'il pourrait l'émouvoir là où l'émotion se faisait de plus en plus rare. C'était s'attaquer contre la tragédie classique.

Ce désir pouvait paraître ambitieux chez un auteur d'opéras comiques, mais Sedaine devait se sentir tout naturellement porté vers un genre plus sérieux, par l'expérience et la réflexion qu'il put recueillir dans le cours de son âpre vie... Les années qui passaient ne s'étaient jamais lassées, de sa jeunesse à son âge mûr, de l'obliger à comprendre, en lui montrant les siennes, les misères des autres. Son cœur sensible et

sa bonté naturelle le poussaient à observer les tristesses humaines ; il s'attachait à étudier plutôt les douleurs de l'homme que ses joies, à fouiller les consciences, à reconnaître la vérité des intentions cachées, à entrer dans les demeures pour y découvrir au milieu d'une fête le malheur qui plane et va s'abattre.

Auteur sincère, il se croyait tenu de faire part au public des troubles et des tristesses qu'il ressentait ; et sa conscience se trouvait ainsi d'accord avec son ambition.

Mais ses projets ont dû se heurter à un grave obstacle : sa technique théâtrale n'était pas encore sortie du cadre un peu étroit de l'opéra comique ; il aurait donc pu manquer de l'expérience du souffle tragique, indispensable dans une œuvre d'un caractère plus profond.

L'opéra comique était une bonne école pour tout auteur qui s'y adonnait, champ fertile à cultiver dont le fruit était l'expérience théâtrale propre à tout ce qui est théâtre.

C'est l'opinion presque générale : « Le mérite des petits poèmes dramatiques qu'on joue sur les théâtres de l'opéra comique consiste moins dans la régularité et dans la conduite du plan que dans le choix d'un sujet qui produise des scènes saillantes » (1), dit même un des contemporains de Sedaine. Les scènes saillantes, les scènes « à faire », c'est déjà beaucoup pour un auteur et pour une œuvre dramatique.

1. *Dict. dram.*, II, 339.

M. Albert estime l'opéra comique capable de rendre, à tout auteur qui s'y consacrerait, de plus grands services encore : «..... La nécessité de donner à des morceaux de pièces, forcément courtes, une suffisante ampleur, amène les auteurs à développer la mise en scène et, comme dit un fidèle de ces représentations, à augmenter « les lazzi ou jeux de théâtre ». De là, beaucoup plus d'animation et de vivacité. Il est entendu que Voltaire doit à Shakespeare d'avoir pu faire d'heureuses réformes en ce genre. Si tout jeune il avait fréquenté chez les Allards et chez Mme Maurice, comme Molière était assidu aux jeux du Tabarin, peut-être aurait-il trouvé aux foires Saint-Germain et Saint-Laurent quelques-unes des bonnes idées qu'il rapporta de Londres.

« Et voici encore un autre bienfait de ce spectacle transformé. Dans les meilleures comédies, il y a toujours des scènes de liaison qui rendent l'action un peu languissante. Lesage, qui travaillera tout à l'heure pour les théâtres de la Foire, se plaignait d'en trouver plus que de raison dans les pièces jouées de son temps. Or, ce défaut n'était plus permis aux spectacles forains. Chaque scène, par cela même qu'elle était un tout, devait contenir une action, et une action serrée. « Quand cette précision, dont les autres théâtres semblent s'éloigner, serait en effet un défaut, dit Lesage, elle est absolument nécessaire au nôtre et devient la première de nos règles ». C'est pourquoi ces sortes de productions réclamaient un génie spécial, assez rare, et l'on verra des auteurs à la Comédie-

Française essayer vainement de se faire jouer chez Allard ou chez Bertrand » (1).

Elles réclamaient et aiguisaient encore le sens du théâtre qui, après avoir passé par les exercices que cette scène lui imposait, pouvait se livrer à de plus grandes batailles.

La Métromanie de Piron, *Les Trois Sultanes* de Favart, surtout, qu'on joue encore actuellement à la Comédie-Française, en sont une preuve.

Sedaine, à voir comment il parle de Piron, comprenait lui aussi cette faculté que possède l'opéra comique : « M. Piron a fait quelques opéras comiques. Il a dû peut-être à l'expérience qu'il a acquise sur le théâtre de la Foire la fermeté de la touche comique avec laquelle il a traité *La Métromanie*. Il a groupé quelques figures avant de faire de grands tableaux » (2).

Ces quelques lignes sont curieuses parce qu'elles expriment ce que précisément nous sommes portés à dire aujourd'hui de Sedaine.

Après cette réflexion, notre auteur voulut faire lui aussi un grand tableau... Mais quel type choisir ? car il y en avait deux : la vieille tragédie classique, but de toutes les aspirations poétiques, et le drame, qui, depuis quelques années, attirait de plus en plus d'adeptes.

Un coup d'œil sur les circonstances qui amenèrent Sedaine à changer ainsi le genre de ses productions,

1. M. Albert, p. 27.
2. Note au *Vaudeville*, Recueil de poésies, I, 211.

nous fournit une réponse à cette question. Il convient de se rappeler la carrière dramatique de Sedaine et les influences qui s'étaient exercées sur lui.

Le théâtre forain, qu'il connut à la foire Saint-Laurent et même aux Italiens, ressentait trop d'animosité pour la tragédie classique pour qu'une partie de ce sentiment, si petite fut-elle, ne se communiquât point aux auteurs d'opéras comiques ; leurs pièces avaient trop souvent raillé le genre tragique pour qu'ils pussent devenir subitement du nombre de leurs fervents admirateurs... Et ils ont trop longtemps vécu dans un milieu où on pratiquait si communément l'ironie et le sarcasme contre tout ce qui était tradition classique pour pouvoir se débarrasser jamais d'un sourire moqueur à cet égard.

Sedaine a dû donc, lui aussi, considérer la tragédie avec défaveur. « Qu'on me permette — dit-il — cette réflexion sur le genre dramatique. Un auteur qui débute par une tragédie est toujours sûr de quelques admirateurs, et l'auteur comique sur la scène française, à succès égal, n'a que difficilement des approbateurs ; jamais, après la représentation d'une comédie nouvelle, le parterre ne s'est enroué à demander l'auteur, et cependant ne pourrait-on pas comparer le premier à un voltigeur et le second à un danseur terre-à-terre ? Regardons-les, l'un et l'autre, du côté de l'utilité ; prenons les meilleures tragédies de Corneille, de Racine, même celles de Voltaire, qui paraissent avoir un but plus direct vers la morale et l'instruction : ont-elles donné à la nation plus de noblesse,

plus de vigueur, plus de grandeur d'âme qu'elle n'en avait dans les siècles précédents ? Je ne le crois pas » (1).

Même, il l'aime peu

« . . . . . . cette muse tragique,
Epique, prosaïque, apoplectique, étique,
Dont les vers boursouflés bravaient avec fracas,
Les sifflets d'un parterre, entouré de soldats » (2)

Ces sentiments ne lui permettaient évidemment pas d'écrire une de ces tragédies si dédaignées : il n'aurait pas pu mettre son âme dans son œuvre ; et c'est ainsi que le drame seul lui restait...

L'opéra comique, en outre, l'avait habitué à donner en des scènes simples, mais saillantes, une observation de l'homme, une peinture de son « type » plutôt naturaliste. Sa sincérité demandait aussi à reproduire directement les impressions qu'il ressentait, à les reproduire telles qu'elles lui étaient apparues dans son âme de poète. Ces impressions étaient alors bien loin de l'étude académique, cadencée sous le rythme des alexandrins et des formules froides et immuables que la forme tragique exigeait. Le genre pompeux du spectacle, le jeu emphatique des acteurs, tout devait rebuter Sedaine, accoutumé à plus de naturel sur la scène de l'Opéra-Comique, car « dans les pièces italiennes — dit Diderot — nos comédiens italiens

1. Note au *Vaudeville*. Recueil de poésies, I, 210.
2. Note au *Vaudeville*, Recueil de poésies, I, 70.

jouent avec plus de liberté que nos comédiens français ; ils font moins de cas du spectateur » (1).

Sedaine sentait qu'il éparpillerait toutes ses facultés et tout son talent en voulant traduire par les cinq actes de la tragédie classique les beautés poétiques qu'il sentait ; il conserva donc ses premières opinions contre la muse tragique en se tournant de lui-même vers le drame.

L'opéra comique lui avait encore appris — et c'était là un grand mérite que Nougaret déjà avait constaté — à regarder les « petites gens » et à s'impressionner de leur sort.

Une pareille habitude devait peu à peu élargir l'horizon de ceux qui pratiquaient ce théâtre : ils exigeaient, avec raison, que tout genre dramatique reproduisît la gamme entière des conditions humaines, avec tous les sentiments que pouvaient éprouver les personnages représentés, alors que la tragédie se renfermait toujours dans les bornes restreintes d'une cour royale, avec des rois pour acteurs. Avec leurs aspirations sociales, ils se sentaient à l'étroit dans ce milieu exclusivement aristocratique : il leur était pénible d'être constamment obligés de respecter certains principes et préjugés au sujet des « grands » sur lesquels jusqu'alors leur satire s'était souvent exercée.

Le drame permettait de représenter indistinctement toutes les classes de la société, donnait toute liberté

1. Diderot, *De la poésie dramatique*, VII, 377.

aux fantaisies des auteurs et devenait lentement un terrain de luttes sociales et philosophiques. Les sentiments de Sedaine, ses opinions politiques ne pouvaient le porter que vers le drame.

Son manque d'érudition classique devait aussi, à ce propos, exercer une influence sur lui. Ses années de chantier ne l'avaient pas nourri de mythologie grecque, premier inconvénient pour un auteur tragique ; elles ne lui avaient pas permis de s'exercer dans la tournure de phrase classique, nécessité pour quiconque voulait parler le « langage des dieux » sur la scène des Français. Sedaine n'était même pas préparé pour cultiver la tragédie.

Mais nous sommes loin de lui en faire un reproche. Sa spontanéité d'expression lui permit toujours cette chaleur de sentiment si appréciée chez lui. La sincérité, l'une de ses premières qualités, lui permit aussi de se maintenir dans ce ton naturel qu'on admire tellement. Diderot s'écriait : «... Pourriez-vous me dire ce qui serait sorti de la tête de l'auteur du *Philosophe sans le savoir*, du *Déserteur* et de *Paris sauvé* si, au lieu de passer 35 ans de sa vie à gâcher du plâtre et à couper la pierre, il eut employé tout ce temps, comme Voltaire, vous et moi, à lire et à méditer Homère, Virgile, Le Tasse, Cicéron, Démosthène et Tacite ? Nous ne saurons jamais voir comme lui et il aurait appris à dire comme nous » (1).

Non, Sedaine ne faisait point de théorie ; il se met-

1. Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, VIII, 383, 384.

tait tout de suite à l'ouvrage. C'est un fait curieux à noter que parmi tous ceux qui furent des novateurs dans ce « genre sérieux », parmi le grand nombre de théories souvent heureuses et de drames généralement mauvais, Sedaine fut presque le seul qui ne donna aucune « poétique », mais une pièce, et, ce qui mieux est, la seule qui nous reste de cette production hardie et originale pour l'époque. Il n'entre pas dans les rangs des théoriciens, mais dans ceux des constructeurs. On est presque tenté de se réjouir qu'il eut été maçon avant de devenir un homme de lettres.

CHAPITRE VI

LES PRÉDÉCESSEURS DE SEDAINE DANS LE DRAME.

A chaque époque, son œuvre. Le siècle du Roi-Soleil admirait les rois dans leurs Cours et aux prises avec des malheurs particuliers et toujours les mêmes ; le siècle de l' « humanité » devait chercher à s'émouvoir sur la destinée de l'homme, de l'homme en général.

Le besoin de s'intéresser au sort de ses semblables fut si grand au XVIIIe siècle qu'il brisa les entraves des anciennes lois du théâtre et qu'il parvint à provoquer un genre nouveau. Ce genre, c'est le XVIIIe siècle qui lui donne la vie, mais il était déjà contenu en germe dans quelques pièces du XVIe siècle, comme par exemple dans *Lucelle*, de Louis le Jars (1756) (1), et partiellement dans certains ouvrages du XVIIe siècle, on peut presque le dire dans *Tartuffe* (2).

Plusieurs circonstances contribuèrent à la naissance du drame (3).

1 E. Faguet, *Essai sur la tragédie au XVIe siècle*, p. 373.

2. Cf. F. Brunetière, *Les époques du théâtre*, VIe chap., *Tartuffe*.

3. Il n'est pas dans notre sujet de rechercher les origines du

Le XVIIe siècle avait donné au théâtre d'admirables chefs-d'œuvres. Il avait laissé à ses héritiers une succession littéraire glorieuse. C'étaient des exemples ; il n'y avait qu'à les suivre et qu'à s'imprégner de leur beauté ; mais, dans une route toute tracée, devant des modèles qu'il était presque impossible d'égaler, le théâtre devait nécessairement dégénérer.

La tragédie et la comédie classiques, après une période transitoire entre leur naissance et leur développement définitif, avaient abouti à la perfection : Corneille, Racine et Molière, c'est en quelque sorte la fin d'une évolution, c'est le sommet, après lequel on ne peut que redescendre la côte. Leurs successeurs s'efforçaient de continuer leur route, marchaient en avant mais regardaient en arrière. Ces imitations ne pouvaient aucunement rivaliser avec la production éclatante, spontanée et originale du siècle précédent, car « les genres se fatiguent, ils s'épuisent, ils meurent, comme les espèces de la nature (1) ». En attendant « on a représenté ou imprimé, dit La Harpe, depuis la mort de Racine, environ un millier de tragédies, combien en est-il resté au théâtre (2) ? »

Au théâtre aucune. Les lettrés seuls connaissent

drame, ce que d'ailleurs a fait M. Lanson dans son livre si remarquable sur *Nivelle de la Chaussée et la comédie larmoyante*, p. 81-125. Nous désirons seulement rappeler brièvement les faits pour pouvoir mieux comprendre le rôle que jouera dans l'évolution du drame, le *Philosophe sans le savoir*.

1. F. Brunetière, *Manuel de l'histoire de la littérature française*, p. 128, P. Delagrave, 1898.

2. La Harpe, Lycée, II, 246, 247.

encore les pièces de Crébillon, de La Grange-Chancel, de La Motte... ; à peu de chose près, les tragédies de Voltaire même, sont dans l'oubli et il n'y a plus guère que les histoires de la littérature qui en parlent ; des idées si originales en matière de théâtre ne parvinrent pas à relever les œuvres de Lemierre et de La Harpe, ses successeurs, et les admirateurs fervents de son génie.

La comédie, elle aussi, dégénère. Ni les francs éclats de rire de Regnard, ni le trait observateur de Dancourt, ni la mordante satire de Le Sage, ne purent contenter un public qui n'oubliait pas Molière. A force de toujours chercher des sources nouvelles, la comédie finit par s'abaisser à représenter le dévergondage des mœurs : on commença alors à s'inquiéter en la voyant restreindre son horizon. Le théâtre devint de plus en plus suspect aux honnêtes gens qui « finirent par ne plus rire que du bout des lèvres et par demander autre chose (1) ».

L'Angleterre aidera à trouver cette voie nouvelle ; elle est la source où puisent les auteurs assoiffés de nouveauté.

Dans le séjour qu'il fit à Londres, Voltaire ne perdit point son temps. Il « s'initia... au théâtre anglais depuis Shakespeare jusqu'à Dryden, Lee et Addison (2) » et ces idées lui suggérèrent des idées de réforme théâtrale.

1. G. Lanson, *Histoire de la litt. franç.*, 1902, p. 661.
2. H. Lion, *Tragédies et théories dram. de Voltaire*, p. 36.

L'influence anglaise en général s'exerce fort en France à cette époque et les esprits novateurs lui doivent beaucoup. Diderot « fut tout anglais (1) » selon Brunetière. C'est l'Angleterre qui créa le roman réaliste de mœurs bourgeoises, un peu, il est vrai, sous l'influence de la France qui, pour cette raison peut-être, l'accueillit avec tant de faveur : Richardson avec Paméla et Clarisse Harlowe firent date dans la littérature française.

Dans le drame, le *Georges Barnwell* de Lillo (1731), et *The Gamester* de Moore (1753) firent également sensation (2) et montrèrent ce qui manquait au théâtre fra nçai: les malheurs de personnages privés dépeints avec force et conviction.

Le genre des situations dramatiques venues d'Angleterre trouva en France un terrain approprié. La sensibilité si caractéristique pour le XVIIIe siècle (3) aimait ces scènes de la vie privée qui lui donnaient l'occasion de s'apitoyer sur soi-même en pleurant sur les malheurs de son voisin, et le drame lui doit beaucoup.

1. F. Brunetière, *Epoques du théâtre français*, p. 171.

2. « Ce sont deux pièces du théâtre anglais qui dans la seconde moitié du siècle eurent une réelle influence sur le développement du drame en France » (G. Lanson, *Nivelle de la Chaussée*, p. 130, 2e note).

3. Le XVIIe siècle s'était montré rigide sous le rapport des sentiments qu'il avait toujours sacrifiés a l'idée. Au XVIIIe siècle, le sentiment prend sa revanche et ne tarde pas à devenir de la sentimentalité. M. Lanson (*Nivelle de la Chaussée*, p. 226), fait remonter à la fin du XVIIe siècle cette disposition aux larmes, cette inclination à voir plutôt la ligne et le geste de la situation qu'à en comprendre la portée

Si au XVIII[e] siècle la tragédie classique avait fini comme forme d'art, elle avait passé d'autant plus sous le rapport des idées. Elle était trop aristocratique, trop contraire à l'évolution de la société ; les dignités dont ses personnages étaient chargés n'augmentaient plus alors l'intérêt qui s'attachait à eux : « qu'importe quel est le rang, le nom, la naissance du malheureux... si vous me demandez quel il est, je vous réponds : il fut homme de bien mais pour son supplice il est époux et père (1) ».

Le nouveau genre sera donc « bourgeois ». Il n'a pas à craindre de ne pouvoir parvenir aux extrêmes des passions représentées par la tragédie. Ici non plus les rois ne sont pas nécessaires. Les passions qui se trouvent dans l'âme de quelque individu que ce soit, sont pour lui-même les plus poignants et les plus extrêmes, ainsi que pour chacun de ceux qui les comprendront.

L'opinion au théâtre se démocratise ; elle parle haut : elle est parallèle au mouvement général qui s'opère. Ce parallélisme est d'ailleurs l'une des lois du théâtre et le peuple devenu maître du gouvernement le deviendra aussi de la scène. Pour le moment il concourt singulièrement avec la sensibilité du siècle, l'influence de la littérature anglaise, le déclin des genres classiques... à faire naître le drame ; et comme la sensibilité lui donne son caractère moral, l'opinion démocratique en fait le défenseur de toutes les idées de progrès.

1. Marmontel. *Eléments de littérature*, III, 402.

Ce sont là deux particularités essentielles de ce genre révolutionnaire.

*
* *

Chaque mouvement littéraire nouveau naît toujours par l'apparition d'une œuvre brillante qui fait impression et école. Et cette œuvre naît d'autant plus facilement qu'elle est l'expression de l'époque.

L'apparition du drame se fit d'une façon différente. Le drame, en effet, ne produisit, dans ses débuts, que des œuvres très faibles, en se dégageant lentement de l'élément romanesque et pleureur qui a fait donner à la comédie du XVIII[e] siècle le surnom de « larmoyante ».

Apparaissant avec Destouches, elle arrive à son apogée avec La Chaussée et devient avec lui un genre assez apprécié pour pouvoir tenter Voltaire ; si elle ne produit rien de remarquable, elle change pourtant l'opinion sur les limites de la comédie et détruit les anciennes règles classiques. « C'est un fait : — dit une fois M. Lanson — avant La Chaussée, la comédie en France est orientée vers le rire ; après lui, elle s'oriente vers les larmes. A ce moment, la comédie se partage en deux courants qui divergent, le courant principal unique du XVII[e] siècle, soigneusement indiqué par Boileau, s'étrécit et s'appauvrit de plus en plus; l'autre qui se détache alors est allé, à quelques interruptions près, sans cesse grossissant et se renforçant. De nos jours les vrais héritiers de Molière sont

relégués au Palais-Royal, tandis que la postérité, inconsciente mais authentique de La Chaussée a envahi la maison de Molière » (1).

Le drame est donc une synthèse : sa forme et son cadre sortent de la comédie, tandis que ses sujets et les problèmes qu'il étudie proviennent plutôt de la tragédie.

Il finira par la remplacer.

C'est le désir de Diderot. « La tragédie domestique, dit-il, aurait la difficulté des deux genres : l'effet de la tragédie héroïque à produire et tout le plan à former d'inventions, ainsi que dans la comédie » (2).

Au temps de sa jeunesse déjà, Diderot avait attaqué la tragédie (3) ; plus tard, en pleine possession de son talent, il vit la nécessité de la remplacer et proclama le drame ; et, tout en faisant l'exposé théorique de ce qu'avaient produit Térence et La Chaussée, Diderot sentit naître en lui une foule d'idées : elles formèrent une « poétique » (4) basée toute entière sur la nature et qui pour cette raison avait pour objet principal de modifier la contexture même des pièces et leur apparence extérieure.

Tout en demandant le plus de naturel possible, Diderot comprend très bien les règles convention-

1. G. Lanson, *La Comédie au XVIIIe siècle, Revue des Deux Mondes*, 1889, 15 septembre, p. 400.
2. Diderot, *De la poésie dram.*, VII, 332.
3. Diderot, *Bijoux indiscrets*, IV.
4. Diderot, *Entretien sur le Fils Naturel* et *De la poésie dramatique*, VII. Nous reparlerons de ses théories à l'occasion du *Philosophe sans le savoir*.

nelles, indispensables au théâtre : « Réfléchissez un moment, dit-il, sur ce qu'on appelle au théâtre être vrai ? Est-ce y montrer les choses comme elles sont en nature ? Aucunement. Le vrai en ce sens ne serait que le commun » (1). C'est pour cela qu'il exige le « salon » pour lieu d'intrigue (2), qu'il veut qu'on oublie le spectateur (3) en jouant non pas pour lui « sur le bord d'une planche... récitant alternativement la demande et la réponse » (4), mais en se dispersant dans la salle, en se groupant selon les situations. Il appelle cela des « tableaux » (5). Les acteurs, de plus, doivent faire grand cas de la mimique, et enfin dans ces « milieux bourgeois » on ne devra plus parler en vers » (6).

Diderot prouve par ces remarques, comme il sentait bien ce qui manquait à la comédie larmoyante pour atteindre son but : la peinture de la vie réelle.

Ce programme nouveau suffit pour faire une révolution au théâtre et donner une conception nouvelle de l'art dramatique qui n'a pas varié depuis 1757...

Diderot y visait aussi, en modifiant le plan de l'intrigue (7) en supprimant soubrettes et valets (8) en demandant aux auteurs qu'ils tiennent compte des

1. Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, VIII, 373.
2. Diderot, *Entretiens*, VII, 92.
3. Diderot, *Ibid.*, VII, 106.
4. Diderot, *Ibid.*, VII, 125.
5. Diderot, *Ibid.*, VII, 94.
6. Diderot. *De la poésie dram.*, VII, 377-387.
7. Diderot, *De la poésie dram.*, VII, 316, 340-346.
8. Diderot, *Entretiens*, VII, 90.

situations sociales de leurs personnages, en en dépeignant les caractères (1). Il fit en outre du théâtre, une chaire à sermons (2).

Toutes ces idées ne se perdirent point. On les retrouve dans les œuvres du siècle et chaque auteur les met en pratique, selon son propre talent dramatique. Et comme d'ailleurs Diderot n'en avait aucun, on s'explique pourquoi *Le Fils naturel* et *Le Père de famille* sont des pièces insoutenables.

Une brève analyse de ces deux drames nous apprendra le mieux qu'elles étaient les exigences du théoricien et nous fera voir la supériorité que Sedaine, comme auteur, a sur Diderot.

Le Fils naturel (3) nous introduit dans l'intérieur de la maison de Clairville qui, vraiment accueillante, a donné l'hospitalité à Rosalie, jeune fille sans nouvelles de son père parti en voyage depuis longtemps ; elle abrite aussi le jeune Dorval qui ne connaît rien de ses origines. Ce dernier est ombrageux et silencieux ; il estime d'autant plus l'amitié de Clairville qu'il a eu jusqu'alors peu d'amis. Il veut s'en montrer digne et il sent que son devoir lui commande de s'éloigner : il aime en effet Rosalie, fiancée à Clairville. Il persiste dans son projet de départ même après que Constance,

1. Diderot, *De la poésie dram.*, VII, 347 et ss.
2. Diderot, *De la poésie dram.* VII, 314.
3. *Le Fils Naturel* parut en 1757, mais il ne fut joué qu'en 1771, le 26 du mois de septembre, et encore sur les instances personnelles de l'acteur Molé. Son peu de succès ne permit pas de reprendre jamais cette pièce après sa première et unique représentation.

sœur de Clairville lui a avoué les sentiments qu'elle éprouve pour lui. D'ailleurs Rosalie, elle aussi, lui exprime son amour et il n'évite pas ce nouvel aveu. Après avoir pris congé de Clairville, il ne peut se défendre d'écrire à Rosalie tout ce qu'il ressent pour elle. Il vient à peine de commencer sa lettre que des cris perçants la lui font abandonner. C'est Clairville qui se trouve aux prises avec des assassins : tentative d'assassinat invraisemblable qui, en quelques secondes, à deux pas de la maison, se passe au grand jour ; et Dorval vole au secours de Clairville. Ce procédé ne sert qu'à amener un autre incident tout aussi impossible. Dorval a laissé sur une table la lettre commencée : Constance la trouve, la lit, et croit qu'elle lui est adressée. De là tout un quiproquo... Rosalie « se meurt » de désespoir croyant Dorval amoureux de Constance ; Clairville persiste à ennuyer sa fiancée d'un amour importun ; Constance s'entête à prouver à Dorval qu'il ne trouvera de bonheur qu'avec elle (elle n'a pas trop de sept pages in-8° pour le lui démontrer) : tout cela forme des situations aussi peu dramatiques que possible...

Elles se dénouent par l'arrivée de Lysimond. Ce *deus ex machina*, père de Rosalie, revient, esclave libéré, pour reconnaître dans Dorval son fils. Certes, on ne peut que s'étonner de voir un frère et une sœur s'aimer pendant quatre actes, comme l'ont fait ces deux amoureux ; mais on s'étonne encore plus de voir avec quelle facilité leur amour se change en amitié,

pour se fixer désormais sur ceux qui leur étaient jusque-là indifférents.

Et même cette fin, tout à fait inattendue, n'explique pas le titre de la pièce, car le rôle que joue Dorval dans la maison de Clairville ne provient aucunement de ce qu'il est « fils naturel » ; une lettre mal interprétée est la base de toute l'action pendant deux actes, un coup de théâtre fait arriver le dénouement.

Cependant aucun de ces défauts ne peut atteindre ceux que renferme l'expression. Jamais peut-être auteur de talent n'a rien écrit qui fût aussi peu naturel. Les phrases suivantes nous en fournissent des exemples : « Je vais parler. Je vous le dois. Je le dois à votre frère. Je me le dois à moi-même. Vous voulez le bonheur de Dorval, mais connaissez-vous bien Dorval ? De faibles services dont un jeune homme bien né s'est exagéré le mérite, ses transports à l'apparence de quelques vertus, sa sensibilité pour quelques-uns de mes malheurs, tout a préparé et établi en vous des préjugés que la vérité m'ordonne de détruire. L'esprit de Clairville est jeune. Constance doit porter de moi d'autres jugements. J'ai reçu du ciel un cœur droit ; c'est le seul avantage qu'il voulut m'accorder.. Mais ce cœur est flétri, et je suis comme vous voyez sombre et mélancolique. J'ai... de la vertu, mais elle est austère ; des mœurs, mais sauvages... une âme tendre, mais aigrie par de longues disgrâces. Je peux encore verser des larmes, mais elles sont rares et cruelles... » (1).

1. *Fils Naturel*, IV, 3.

Est-ce ainsi que s'exprime un jeune homme, racontant à quelqu'un les événements de sa vie ?

Dans *Le Père de famille* (1), le rideau se lève sur un salon où est réunie la famille. Celle-ci se compose du père, de sa fille Cécile, de son frère le Commandeur, et de Germeuil son fils adoptif. Il attend son fils légitime, Saint-Albin, qui, malgré l'heure avancée de la nuit, n'est pas rentré. Une partie de tric-trac leur fait prendre patience. L'intrigue commence avec le retour de Saint-Albin qui, déguisé en homme du peuple, revient d'un rendez-vous amoureux. Il aime une jeune fille, Sophie, qui, sans ressources pour vivre et sans famille, l'a ému et a touché son cœur (2). La chose est simple, mais le père trouve que « c'est peut-être plus qu'aucun père ne puisse souffrir et qu'un enfant de son âge n'eut osé » (3).

En général, pendant toute la pièce, il s'exprime ainsi et tout son entourage avec lui, à propos du moindre événement.

Le père, s'il savait cette jeune fille d'une bonne famille, permettrait certainement à son fils de l'épouser, car lui-même, dans sa jeunesse, il a fait un mariage d'amour, mais le Commandeur s'y oppose, et

1. *Le Père de famille* parut en 1758 et fut joué bientôt après, le 18 février de l'année 1761, avec un certain succès. Il alla sans interruption jusqu'à la septième représentation après quoi les fêtes de Pâques empêchèrent de le laisser jouer plus longtemps.

2. L'histoire de Saint Albin, c'est le souvenir personnel des premières amours de Diderot ; il ne lui a pas donné un accent plus sincère.

3. *Le Père de Famille*, I. 1.

comme ce dernier a sacrifié son bonheur à celui de ses neveux, il a sur eux presque des droits.

La moindre résistance venant de son père ou de son oncle contrarie Saint-Albin à un tel point qu'il voudrait les quitter et propose à Germeuil, amant timide de sa sœur, de partir ensemble avec les jeunes filles qu'ils aiment. Mais Germeuil ne voulant pas être ingrat envers son bienfaiteur refuse ; il reste quand même à demi complice de son ami. Le Commandeur, craignant de manquer d'autorité, use de force : il obtient l'ordre de faire enfermer Sophie et confie la lettre de cachet à Germeuil, et voilà Germeuil au courant des plans du Commandeur ; quoiqu'il fasse, il sera toujours, d'un côté ou de l'autre, accusé de trahison. Il prend alors un parti aussi inattendu qu'original. Il amène Sophie à la maison même et la met sous la garde de Cécile... Remarquons, entre parenthèses, la docilité de Sophie qui a déjà voulu une fois confesser ses plus intimes sentiments devant un inconnu ; apprenant seulement au cours de l'entretien qu'il est le père de son fiancé, elle se laissera maintenant conduire par un autre inconnu dont elle ignore les intentions...

Le projet du Commandeur ne fait qu'accélérer les événements. Le père voyant la douleur de son fils le prend en pitié ; Germeuil révèle alors la situation et Sophie, amenée sur la scène et confrontée avec le Commandeur, retrouve en lui son parrain qu'elle recherchait vainement à Paris. Le Commandeur tout confus se sent vaincu. La situation des autres amou-

reux, Cécile et Germeuil, s'éclaircit elle aussi : ils ne demandaient qu'à être unis ; c'était aussi le vœu du père ; ils finissent heureusement par s'expliquer entre eux à la fin du cinquième acte ; tout le conflit dramatique ne repose que sur le silence des personnages, continuellement prolongé pour les besoins de la pièce.

Constatons que Le Père de famille est tout l'opposé de l'autorité paternelle, lui qui en devait être le modèle : tous les événements se passent à son insu, il ne lui reste qu'à les accepter : il est vrai qu'il s'y prête de bonne grâce. Et ces événements sont reliés les uns aux autres à l'aide d'invraisemblances inacceptables ; une méprise et une reconnaissance servent à les éclaircir. En outre, toute la pièce est écrite du style pompeux et emphatique dont nous avons eu des exemples dans le drame précédent (1).

De plus, l'intrigue, déjà si pauvre, est encore noyée sous un amas de leçons morales, de traités sociaux, de discussions philosophiques même, qui abondent. Toutes les idées courantes du siècle y trouvent leur place, non pas seulement indiquées, grâce aux événements, mais discutées sur la scène par les personnages eux-mêmes. L'action restera en suspens pendant

1. La phraséologie du maître fit le plus grand mal à l'école dans laquelle elle passa, et nuisit de même au genre préconisé par l'auteur, Palissot, par exemple ; s'exprime ainsi : « On voudrait aussi que le style de cet écrivain fut en général plus exempt d'une certaine emphase désordonnée, espèce de convulsion que la plupart de nos auteurs modernes ont affectée, comme un prestige d'éloquence » (*Mémoires* I, 258).

tout le temps qu'il faudra à Diderot pour nous apprendre ce qu'il pense des cloîtres, des devoirs de la femme, des droits du père de famille, du rôle de l'homme dans la société, etc...

On finit par trouver que les deux drames de Diderot s'éloignent encore beaucoup plus de la nature et de la vérité que ne le faisait la tragédie si dédaignée par les novateurs Celle-ci arrivait parfois à rendre les conflits du cœur avec une grande vérité psychologique ; chez Diderot, les personnages flottent entre une succession de coïncidences romanesques : les alexandrins étaient souvent plus naturels que cette déclamation amphigourique et une belle tirade sur le devoir était plus à sa place sur la scène que les digressions morales de Constance et de Dorval. Et quelle sensibilité chez les personnages ! Ils rêvent, dissertent et pleurent...

On ne peut cependant nier que le drame, tel que Diderot l'a envisagé sans avoir d'ailleurs réussi à lui donner sa forme définitive, ne présente une intrigue différente de celle des autres pièces du théâtre ; ses drames sont remplis d'épisodes qui, quoique mal choisis et mal mis en scène, cherchent néanmoins à exprimer le ton de la vie réelle : Diderot désirait la rendre avec autant de naturel que possible, mais il n'est arrivé avec quelque réalisme qu'à indiquer le cadre des événements qui la composent, ce qui étaient moins difficile à concevoir et à mettre sur la scène...

La scène n'est plus comme dans la comédie précédente une chambre banale, mais un salon que l'au-

teur meuble lui-même en en étudiant minutieusement les détails d'installation. Si les personnages y entrent souvent sans raison apparente et sans que leur présence soit nécessaire — et c'est un des grands défauts du drame de Diderot — ils ont pourtant une allure naturelle qui servira de bon exemple aux auteurs qui connaîtront mieux la pratique du théâtre. Constance et Dorval prennent même le thé sur la scène (*Fils Nat.* I, 4), innovation hardie et heureuse, dès qu'on a admis que le drame a pour but de reproduire les scènes de la vie privée.

Et, parmi tout ce fratras d'impossibilités, il y a un effort certain pour créer une œuvre digne de toucher aux plus grands problèmes et de les résoudre à l'aide d'exemples les plus simples, et par suite, les plus émouvants ; une œuvre digne d'exposer les sentiments les plus grands à l'aide de situations les plus naturelles, pouvant arriver chaque jour à chacun de nous ; une œuvre enfin, capable de faire vibrer l'âme humaine, en analysant ses mouvements dans leur intimité...

« La civilisation moderne a multiplié les observations sur le cœur humain ; — dit Mme de Staël — l'homme connaît mieux l'homme et l'âme pour ainsi dire disséminée offre à l'écrivain mille nuances nouvelles » (1).

Le besoin d'exprimer ces nuances fit naître le drame, genre qui s'y prêtait le mieux, mais ne permit

1. Mme de Staël, *De l'Allemagne*, p. 345-346.

pas, au début, de vaincre toutes les difficultés qu'on éprouvait à lui donner une forme d'expression.

Le drame eut de maladroits adeptes comme Randon, qui tout plein de Diderot, se déclare même son disciple, dans le « Discours sur la tragédie bourgeoise » publié comme préface à *Zamir* (1).

Randon répétera après Diderot : « s'il est permis de peindre des héros dans leur domestique, pourquoi serait-il défendu de représenter des bourgeois à qui il arrive un événement tragique » (2) ; il pense s'approcher ainsi de la « tragédie bourgeoise ». Mais il la voit non pas dans les différents types de conflits dramatiques, mais dans le changement de la classe sociale représentée. Pourvu qu'elle mette en scène « des personnes du moyen ordre dans la société,ce qu'on nomme autrement bons Bourgeois, notables Bourgeois... non des princes, ni des gens en place éminente » (3), il est persuadé qu'elle sera par cela un tableau de la vie intime.

Zamir prouve combien l'opinion de Randon était fausse : il nous transporte en Orient dans la demeure du riche bourgeois Hormès. Ici l'auteur est obligé de nous dire qu'il ne s'agit pas d'un sultan, car les apparences et les habitudes pourraient nous le faire croire. Parmi les esclaves de la maison se trouve Zamir, un

1. *Zamir*, « tragédie bourgeoise » publiée en 1761 (sans nom de ville ni d'éditeur). L'auteur s'est désigné par sa lettre initiale « R ».

2. *Discours sur la tragédie bourgeoise*, p. IV.

3. *Ibidem*, p. VI.

Français, dont la fille d'Hormès, Olympe, est devenue amoureuse. Le père consentirait au mariage si Zamir se convertissait à l'Islam. L'esclave, quoique très amoureux d'Olympe, ne peut s'y résoudre et s'apprête à partir grâce à la rançon que lui a apportée son vieil ami Firmin. Au moment où il fait ses adieux à Olympe, Hormès devant la douleur de sa fille autorise le mariage.

Rien de plus froidement ennuyeux ni de plus impersonnel que ces trois actes écrits en vers de dix syllabes. C'est le même conflit que chez *Zaïre* de Voltaire, mais il se passe dans le cœur d'un homme et se dénoue heureusement.

La même année, en 1761, Randon publia une autre pièce, *L'Humanité ou le Tableau de l'indigence* (1), histoire d'une famille honorable subitement réduite à la misère.

Doriman est sorti dans la ville en quête d'un gain quelconque car sa femme Mélanide et sa fille Julie souffrent de la faim ; son fils encore enfant meurt même de privations. Doriman ne trouve aucune assistance et, dans un acte de désespoir, il fait sur un vieillard une tentative de vol à main armée. Cet acte le conduira en prison ; son état inspire tant de pitié que les soldats mêmes qui viennent l'arrêter pleurent à la

1. Cette pièce publiée à la Haye en 1761 in-8°, porte à la place du nom de l'auteur la même lettre initiale que *Zamir*. Malgré cela, elle fut attribuée à Diderot et même insérée dans le recueil de ses œuvres, publié à Londres en 1773. Quérard et MM. Assézat-Tourneux, la restituent à Randon.

vue de sa détresse... Dans la demeure de cette famille se produisent d'originales rencontres : Hermès, jeune homme qui s'intéresse à Julie, y rencontrera son propre père, le vieillard attaqué et volé, qui plein de charité obtiendra la grâce de Doriman et pourvoiera aux besoins de ces malheureux.

Il y a peu de pièces qui ressemblent à celle-ci. D'intrigue, pas de traces ; d'action, pas le moindre indice... rien que 80 pages pleines des imprécations d'une famille et remplies d'attaques contre les riches. Et comment ces infortunés expriment-ils leur douleur!! Ils voudraient expliquer qu'ils n'ont pas de quoi faire du feu et disent : « Nous n'avons plus de bois pour réparer ce peu de chaleur naturelle que nous laisse le Ciel irrité » (1).

En un point cependant cette pièce est intéressante : elle prouve jusqu'où peuvent aboutir des théories assez justes en elles-mêmes, mais mal comprises et mal appliquées. Randon pensait arriver au comble du réalisme ; il écrivait en effet dans sa préface : « Quant aux mots « acte » et « scène » que je n'y ai point admis, j'avoue avec la franchise d'un Tartare qui ne rend que ce qu'il conçoit, j'avoue n'avoir jamais remarqué dans mille aventures compliquées, auxquelles je me suis trouvé, que des esprits aériens, mis en faction, criassent : « Acte premier », « acte second »,

1. L'*Humanité*, p. 18.

« scène V », « scène X », aux moindres évolutions de la Nature... » (1).

L'Humanité est donc simplement divisée en deux parties, ce qui n'interrompt qu'une fois les lamentations de Mélanide et de Julie ; elles les reprennent de plus belle dans la seconde moitié...

Tous ces essais n'enrichissent point le drame, très pauvre encore. Constatons de plus que le nombre des œuvres dramatiques se rapportant à ce genre est de même très restreint.

On peut mentionner pourtant les pièces d'Arnaud Baculard (2), sorties elles aussi de ce mouvement nouveau. Ce ne sont plus des tragédies pompeuses, mais des drames romanesques où l'action intime se passe loin des cours et cependant dans un cadre fantastique. Elles sont en opposition absolue avec la tradition comme ton, cadre et sujet, par suite de leur réalisme et de la hardiesse des détails qui s'y trouvent. L'auteur se dit créateur du « genre sombre », agissant sur l'imagination par des scènes émouvantes : une agonie en présence de la fosse ouverte qui attend son cadavre, et comme fond, les tombes d'un cloître, pleines de squelettes, dont les ossements se dessinent à la lueur des flambeaux.

Le Comte de Comminges (1765) par exemple est le chef-d'œuvre du genre. Il nous présente un roman d'amour enseveli sous les murs d'un couvent Com-

1. Préface de l'*Humanité*, p. XIV.
2. Cf. *Les oubliés et les dédaignés*, de Charles Monselet.

minges désespéré de n'avoir pu obtenir Adélaïde qu'il croit infidèle et morte, s'enferme à la Trappe. Un vieil ami lui annonce qu'Adélaïde vit toujours et pense à lui, et trouble la paix de son âme ; Comminges voudrait rentrer dans le monde, mais une indisposition subite du frère Euthyme, un novice, ne lui permet pas d'accomplir son projet sur-le-champ. Euthyme mourant lui apprend la vérité : la robe de moine cachait Adélaïde qui, pour vivre plus près de lui, s'était enfermée au couvent.

Toutes ces pièces, même celles qui parurent après *Le Philosophe sans le savoir* (1), étaient trop pauvres pour contenter les plus minimes exigences de l'art dramatique ; elles prêtèrent par là à une critique sévère qui se tourna, non pas contre elles-mêmes, mais contre le genre qu'elles voulaient représenter.

La Harpe qui un jour écrivit une pièce bourgeoise, déprécie le drame dans son *Lycée* et le déclare inférieur à la tragédie (2) ; Collé se fait un plaisir de relever les imperfections du genre (3), sans omettre Nou-

1. On trouve au XVIII[e] siècle déjà après le *Philosophe sans le savoir* quelques drames, comme l'adaptation de *Beverley* par Saurin à la scène française qui suit la traduction du même drame faite par Diderot, l'adaptation de *Barnwell* par La Harpe, la *tragédie bourgeoise*, de ce dernier, *Mélanie*, les drames enfin de Beaumarchais et de Mercier ; on ne peut pas comparer les pièces de ces deux derniers auteurs, surtout, à celles qui sont aux débuts du genre, mais elles restent pourtant loin, comme valeur artistique du *Philosophe sans le savoir*, quoiqu'il les précède.

2 La Harpe, Lycée, II, 312, 314.

3. Collé, *Mém.*, I, 54, 55.

garet (1) qui y trouve parfois quelque chose à redire. Un passage de Palissot montre le mal que faisaient au genre les pièces qui le représentaient si gauchement. Il voudrait des pièces où « l'intérêt naisse, non pas d'un échafaudage romanesque et sans vraisemblance, non pas de ces lieux communs rajeunis qui ne doivent trouver place que sur des écrans ; mais de ces événements ordinaires dans la vie que les âmes sensibles savent saisir et rendre avec le coloris qui leur convient (2) ».

Et sans s'en douter peut-être, il nous indique les conditions d'un bon drame, type de pièce qu'il pouvait facilement imaginer ayant *Le Philosophe sans le savoir* depuis longtemps déjà sous les yeux.

Le manque d'art, défaut général du drame au XVIIIe siècle, est un effet de la sensibilité qui, après lui avoir donné la vie, ne lui permit pas de se développer librement. Car la sensibilité empêchait d'approfondir un caractère et de lui trouver la vraie forme d'expression qu'un visage inondé de pleurs et de larmes dans la voix remplaçaient suffisamment.

Toute forme artistique d'ailleurs était bien difficile à atteindre pour un genre qui, dès ses débuts, s'était affublé de tendances moralisatrices et qui, tout entier au but qu'il poursuivait, se préoccupait peu des moyens pour y parvenir.

1. Nougaret, *L'art du théâtre*, II, 8-13.
2. Palissot *Petites lettres sur de grands philosophes*, p. 43.

Le Philosophe sans le savoir qui sut éviter ces défauts est une exception dans la production du XVIIIe siècle comme dans l'œuvre de son auteur.

CHAPITRE VII

« LE PHILOSOPHE SANS LE SAVOIR ».

« En 1765, m'étant trouvé à la première représentation des *Philosophes* (1), raconte Sedaine (mauvais et méchant ouvrage en trois actes), je fus indigné de la manière dont étaient traités d'honnêtes hommes de lettres que je ne connaissais que par leurs écrits. Pour réconcilier le public avec l'idée du mot philosophe, que cette satire pouvait dégrader, je composai *Le Philosophe sans le savoir* (2) ».

M. Vanderk, riche négociant, a deux enfants : une fille et un fils. C'est le jour des noces de sa fille. C'est le jour du duel de son fils. Celui-ci, garçon rangé et sérieux, s'est attiré une affaire par un mouvement de cœur qu'on ne peut qu'approuver : il a défendu la profession de son père contre les insultes d'un officier. Il désire cacher cet incident douloureux à sa famille, d'autant plus qu'il ne veut pas jeter le trouble dans la cérémonie joyeuse qui se prépare. Mais il

1. Comédie de Palissot (1760).
2. *Quelq. réfl. Pir.*, 509.

y a des cœurs qui devinent ses inquiétudes, son père et Victorine, la fille d'Antoine, fidèle serviteur des Vanderk... Vanderk père aurait le droit, par son autorité paternelle, de défendre à son fils de se battre ; mais il sait en même temps que ce serait lui briser son avenir, car les préjugés du monde s'attaqueraient à un honneur mal défendu. Il souffre donc du malheur qui plane sur la famille, mais n'a pas les moyens de le détourner. Ils sont victimes tous deux des préjugés mondains. Le père s'appliquera du moins à cacher l'absence du jeune homme pendant le jour de la fête et à faire des préparatifs en vue de la terminaison du duel, quel qu'en fût le résultat. Il a un soutien dans le vieux domestique Antoine, voué cœur et âme à la famille, aimant le jeune homme autant que sa fille Victorine ; mais Antoine ne peut pas compter pour beaucoup ce jour-là, car le malheur l'a terrassé. La seule force de volonté de Vanderk père donc lui permettra de jouer son rôle de maître de maison devant les invités et même de régler certaines affaires. Car la vie va son train habituel... Il rembourse un titre de rente à M. Desparville, père d'un officier, inquiet, lui aussi, du sort de son fils qui se bat en duel le jour même. Lui aussi, n'ayant pu empêcher la rencontre, prépare à son fils les moyens de fuir ; Vanderk père, en toute conscience, les lui fournira... Heureusement pour les deux pères et pour tous, les jeunes gens sortent sains et saufs du duel. Leur sincérité et leur franchise ont vaincu les préjugés, et c'est une vive amitié qu'ils ont trouvée sur le lieu du combat.

Le premier titre de cette pièce était *Le Duel*, car si elle présente avec son personnage principal le type d'un vrai sage, c'est un duel qui est le motif de l'action.

Ce titre avait porté malheur à la pièce. *Le Duel* imprimé en grandes lettres sur l'affiche impressionnait les esprits autant que les yeux. Ce père qui permettait à son fils d'aller se battre et qui trouvait en soi-même des raisons pour l'excuser, paraissait intolérable sur la scène. On s'en prit alors à Sedaine auquel on reprocha d'émettre des théories contraires aux lois, à la justice et à l'honnêteté. On voulut qu'il protégeât le duel, ce fléau de la société.

Rousseau déclamait : « Tous les devoirs de la société sont suppléés par la bravoure ; qu'un homme n'est plus fourbe, fripon, calomniateur, qu'il est civil, humain, poli, quand il sait se battre ; que le mensonge se change en vérité, que le vol devient légitime, la perfidie honnète, l'infidélité louable, sitôt qu'on soutient tout cela le fer à la main (1) ». On ne comprit pas que Sedaine répétait la même chose en montrant les ravages qu'un duel peut causer dans une famille, un duel sorti d'une simple querelle.

La police interdit les représentations de la pièce, telle que Sedaine l'avait tout d'abord écrite (2) ; pour

1. Rousseau, *Lettre à d'Alembert*, III, 146.

2. « On arrêta la pièce au dernier moment ; la date de la représentation était déjà fixée (pour le 21 octobre 1765) quand Sedaine dut, se hâtant, remanier son œuvre. Cela lui prit une semaine ». (*Mém.* Collé, III, 51).

pouvoir la faire jouer, il dut en changer le titre et quelques scènes.

Tout d'abord comme la pièce devait être une réponse adressée à Palissot, et que le négociant en était le personnage principal, il l'appela *Philosophe sans le savoir*.

Mais on fit souvent à Sedaine le reproche que le nouveau titre ne répondait plus à la pièce (1). Lui-même finit par y croire... : « De tous les défauts de ma pièce, dit-il, celui qui n'échappe pas à la plus légère attention, est qu'elle ne remplit pas son titre ; j'ai été le premier à le dire après les changements. Mon philosophe sans le savoir était un homme d'honneur qui voit toute la cruauté d'un préjugé terrible, et qui y cède en gémissant (2) ». Si c'est là sa vraie pensée, elle n'est pas juste. Son Vanderk est un philosophe agissant selon les maximes qu'il professe, et ses maximes sont bien celles de son siècle, le siècle des philosophes. Et « un tel philosophe qui pratique la philosophie sans le dire, sans le savoir même, dans un siècle où tant de gens prétendent au titre sans en avoir la réalité, où la sagesse comme la vertu s'enveloppe si volontiers d'orgueil hautain et de verbiage solennel » un tel « philosophe est déjà un type nouveau (3) » et pleinement digne du surnom que lui

1. Même Geoffroy dans son *Cours de littérature dramatique*.

2. Note de l'auteur p. 89 de l'édition. Paris, Cl. Hérissant, 1766.

3. Lénient, *La comedie au XVIIIe siècle*, II, 125.

prêta Sedaine. Sinon, tant pis pour les idées de ce siècle et de tous ceux qui pensaient les professer, mais tant mieux pour Sedaine, dont les préceptes mis sur la scène, donnèrent lieu à un tableau grand et émouvant.

Les changements que Sedaine dut apporter à certaines scènes affaiblirent le caractère principal.

Dans le premier texte du drame, Vanderk père non seulement souffrait le duel de son fils, mais lui ordonnait presque de se soumettre au préjugé qui, après l'offense, exige la réparation, et, quoique plein de soucis, s'intéressait aux armes choisies pour la rencontre, pensait même, le cas échéant, à faciliter la fuite de son fils. Tous les passages qui accentuaient ainsi la personnalité du *Philosophe*, Sedaine dut les supprimer (1).

Il jugea de même prudent de biffer les quelques

1. Ils se trouvaient au troisième acte, sc. 7. Nous les tirons de la première édition du *Philosophe sans le savoir* (Paris, Cl. Hérissant, 1766) qui donne dans l'appendice le texte primitif de la pièce.

Vanderk, par exemple après avoir appris le duel de son fils s'exprimait ainsi : « Je suis bien loin de vous détourner de ce que vous avez à faire. Vous êtes militaire : et quand on a pris un engagement vis à vis du public, quoi qu'il dut coûter à la raison, et même à la nature... » et un peu plus loin :

Vanderk père « (après un profond soupir). — Quelle épée avez-vous ?

Vanderk fils. — J'ai mes pistolets.

Vanderk père. — Vos pistolets ? L'arme d'un gentilhomme est son épée.

Vanderk fils. — Il a choisi. »

Enfin soucieux du sort de son fils, le père lui remettait des lettres « pour Calais, pour l'Angleterre ; vous aurez des relais ; puissiez-vous en avoir besoin ».

phrases où il donnait des preuves de l'impartialité de son négociant en matière politique (1).

Il dut enfin sacrifier une scène trop « moderne » pour le goût de l'époque, celle où les musiciens entrent dans le cabinet de Vanderk père au moment même où celui-ci apprend la mort de son fils. On ne voulait point admettre ce contraste de la mort et de la vie (2).

Ces changements semblaient indispensables ; mais Sedaine est le premier à les déplorer. « Les considérations les plus sages — dit-il — m'ont forcé de changer la situation et d'affaiblir mon caractère principal ; j'avoue que le titre de philosophe paraissait proposer Vanderk comme un modèle de conduite, et ce prétendu modèle, malheureusement trop près de nos mœurs, était trop loin de nos lois, mais si cet ouvrage a le bonheur d'être représenté dans les pays étrangers, les considérations nationales n'y subsistant plus puisque le lieu de la scène n'est plus le même pour eux, je crois que le caractère de mon philosophe tel qu'il était aura plus de ressort et le personnage plus

1. Il s'agissait des opinions de Desparville père qui, à cause de son « ruban bleu », ne trouvait bon accueil chez aucun négociant. Et Vanderk : « Monsieur, les honnêtes gens n'ont besoin que de la probité de leurs semblables et non de leurs opinions ».

Et ensuite il lui donnait la somme voulue « en or » sachant que de cette manière la fuite du meurtrier possible de son fils serait facilitée (acte V, sc. 9).

2. L'entrée des musiciens se trouvait immédiatement, comme de raison, après la scène avec Desparville (V, 6). Antoine accourait annoncer la mort de son jeune maître et mettait les musiciens à la porte.

de jeu ; les passages de la fermeté à la tendresse seront marqués avec plus de force et deviendront plus théâtrales.

« C'est cette raison qui m'a fait ajouter à la pièce, telle qu'on la joue, les scènes telles qu'elles étaient avant d'être changées, et j'ai même remis ce que le public m'a forcé de supprimer, l'or donné après la reconnaissance, l'arrivée des musiciens, etc. J'avais diminué la force, le nerf, la vigueur de mon athlète et je lui laissais le même fardeau à porter ; les proportions étaient ôtées ; je désire que la représentation, en quelque lieu qu'elle se fasse, assure la justesse de ma réflexion » (1).

Tant de sacrifices que fit l'auteur n'arrivèrent pas à modifier les premières impressions de la censure. Le scrupuleux M. Marin, censeur théâtral, qui, pour avoir laissé passer quelques vers (2) où l'on pouvait trouver une allusion à la paresse de Louis XV, avait été enfermé à la Bastille, manifestait depuis cette époque une grande sévérité. Ne pouvant parvenir au but par la voie directe, Sedaine y arrive en employant une ruse spirituelle : il prie les graves magistrats envoyés par la police à la répétition générale d'y amener leurs femmes. Tout étonnés, il se conforment à la prière de l'auteur. Les beaux yeux de

1. Note de l'auteur, page 89 de l'édition. Paris, Cl. Hérissant, 1766.

2. Vers d'une tirade de *Théogène et Chariclée*, tragédie de Daret. Cf. *Histoire de la censure théâtrale de France*, par Victor Hallays-Dabot, p. 82.

Mme Marin, de Mme de Sartines, femme du lieutenant de police, et de la femme du procureur du roi au Châtelet se remplissent de larmes et Sedaine gagne sa cause (1).

Le 2 novembre 1765, la pièce parut enfin devant le public (2). Mais elle semblait toujours téméraire, et, ne pouvant l'interdire à Paris, on ne la laissa pas au moins jouer à Fontainebleau devant le roi (3).

Collé nous rend compte de la première : « Cette comédie fut assez mal accueillie à la première représentation ; le second et le troisième actes furent très bien reçus, ainsi que le quatrième ; au cinquième, il y eût deux ou trois bagatelles huées avec assez de dureté. Et le public de ce jour-là se retira fort incertain s'il devait recevoir ou rejeter cette pièce ; il a balancé encore pendant deux ou trois représentations, enfin le monde y est revenu avec plus d'affluence à la quatrième » (4). Ce fidèle compte rendu exprime bien la réserve des spectateurs. Comme pour les opéras

1. Anecdote racontée par tous qui au XVIIIe siècle parlent du *Philosophe sans le savoir*, confirmée par les documents de la censure : *Histoire de la censure théâtrale en France*, par Victor Hallays-Dabot, p. 84.

2. Collé, *Mém.* III, 64 et *Spectacles de Paris*, pour l'année 1766.

3. « Cette pièce devait être donnée à Fontainebleau avant de paraître à Paris ; mais on ne l'en trouva pas digne. Le public qui se plaît à contrarier les jugements rendus dans sa participation ne fut pas de ce sentiment. On croit d'ailleurs que si la représentation de cette pièce n'eut pas lieu à la Cour, ce fut à cause de l'action du duel qui engagea la police à l'arrêter à Paris » (*Annales dram.*, VII, 350).

4. Collé, *Mém.*, III, 67.

comiques, on se trouvait devant un phénomène nouveau et on ne goûtait pas de prime abord le naturel de ce drame.

Mais les jugements de Grimm (1) et de Diderot (2) modifièrent l'opinion du public.

Ainsi commence l'histoire scénique du *Philosophe sans le savoir*.

La pièce va jusqu'à la septième représentation ; il se produit alors une interruption, le théâtre se trouvant fermé par suite de la mort du dauphin. Le drame de Sedaine revient sur l'affiche le 12 janvier 1766 et, joué durant deux mois, il arrive à 35 soirées ; il ne cesse pas d'être du répertoire des Français jusqu'en 1869. En 1875, on le monte de nouveau, mais en lui rendant son texte primitif. Cela par pur accident (3) : en relisant la pièce, le directeur tomba sur

1. Grimm, *Corr.* VI, 440.

2. Diderot écrit à Mlle Voland sous la date du 20 décembre 1765 (XIX, 212) « J'ai vu clairement à la première représentation qu'entre deux mille personnes, il y en avait très peu qui sentissent le mérite de ce poème. Il demande un tact bien pur et bien fin. Je n'ai même encore aujourd'hui foi qu'en quelques bonnes âmes d'hommes tout ronds et des femmes sans prétentions qui ont été enchantés d'instinct sans savoir pourquoi. Les gens à protose n'y sont pas ».

3. Cf. L'article de M. Jules Préval sur le *Philosophe sans le savoir*, publié comme appendice à l'édition de ce drame par Georges d'Heylli, p. 359.

M. Jules Préval dressa aussi la liste des acteurs du Théâtre Français qui jouèrent les principaux rôles dans ce drame.

Les premiers interprètes furent :

de Vanderk, père	*Brisard.*
Vanderk, fils	*Molé.*
D'Esparville, père. . . .	*Grandval.*

la préface de l'auteur (citée ci-dessus) qui lui apprit les changements qu'elle dut subir. En comparant les textes, il reconstitua le premier manuscrit de Sedaine et, depuis, on représente *Le Philosophe sans le savoir* intégralement.

La pièce est toujours au répertoire. Depuis le 16 janvier 1907, elle est revenue cinq fois à la scène de la Comédie-Française, et l'Odéon l'a jouée le

D'Esparville, fils	*Lekain.*
Antoine	*Préville.*
Victorine	*Mlle Doligny.*

Diderot critiquait le jeu peu naturel de Brisard et de Grandval (XIX, 361), mais le *Journal des Théâtres* loue tous les interprètes en général, et surtout Préville et Molé.

Ils jouèrent ces rôles pendant 20 ans.

En 1806 ils sont remplacés par :

Baptiste aîné, dans le rôle de Vanderk père.

Mlle Mars, dans le rôle de Victorine.

Damas, dans le rôle de Vanderk fils jusqu'à 1813.

Armand, dans le rôle de Vanderk fils, de 1813 à 1826.

Dazincourt, Michet, dans le rôle d'*Antoine*, jusqu'à 1826.

Monrose père fut *Antoine* en 1826. *Samson*, et *Monrose fils*, en 1851.

En 1826, Vanderk père est joué par *Geoffroy*.

Le rôle de Victorine était joué après 1826 par :

Mlle Anaïs en 1826. Ensuite Mlle Plessy.

Rébecca Félix le joua en 1851. Mlle Dubois. Ensuite Mlle Favart.

Mme Victoire Lafontaine, depuis 1865-1869.

En 1875, les interprètes des principaux rôles furent :

Maubant	dans	le rôle de	Vanderk père.
Laroche	»	»	Vanderk fils.
Talbot	»	»	d'Esparville père.
Barré	»	»	Antoine.
Barretta	»	»	Victorine.

27 décembre pour la reprendre encore trois fois durant l'hiver 1906-1907 (1).

Une pareille vitalité (2), que possèdent seules les meilleures pièces classiques, prouve que *Le Philosophe sans le savoir* sut se créer une place dans la littérature dramatique.

Diderot s'est donc trompé lorsqu'il doutait des succès de Sedaine. Il n'en parlait que par analogie avec les

1. Nous tenons ces détails des registres mêmes de ces deux théâtres mis à notre disposition grâce à l'amabilité des directeurs des archives de ces deux premières scènes françaises.

La distribution des rôles en 1906-1907 était la suivante :

A LA COMÉDIE FRANÇAISE

Vanderk père		Silvain
Vanderk fils		Dessonnes.
D'Esparville père		Ravet.
D'Esparville fils		Fenoux.
Antoine.		Coquelin cadet.
Le président		Grandval.
Mme Vanderk.	Mmes	Peroons.
Sophie		Géniat.
La Marquise		Pierson.
Victorine		Bergé.

A L'ODÉON

Vanderk père	Durkheim.
Vanderk fils	Capellani.
D'Esparville père	Darras.
D'Esparville fils	Descoffier.
Antoine.	Bernard.
Le président	Daltour.
Mme Vanderk.	Grumbach.
Sophie	Lély.
La Marquise	Delphine Renot.
Victorine	Sylvie.

2. Le nombre exact des représentations du *Philosophe sans le savoir* se trouve à l'appendice.

nombreux drames dont il avait constaté l'échec sans faire la part du talent de l'auteur. Il nous annonce que « Voltaire en dira pis que pendre » (1) et son pronostic est bientôt démenti, car Voltaire se souvient bien de son précepte. « Tous les genres sont bons hors le genre ennuyeux » et il approuve le *Philosophe* qu'il déclare susceptible d'être rejoué plutôt que « relu » (2) ; c'est le meilleur éloge d'un ouvrage dramatique.

Quant à Diderot lui-même il exulte de joie. Il court, le lendemain de la première, par un temps de neige et de froid, à l'autre bout de la ville, trouver Sedaine et lui exprimer son admiration (3). Il est enchanté de constater que la pièce parvient à émouvoir le public (4) et « si Sedaine, dit-il, ne recueille pas de son talent, cette fois-ci, tout l'honneur qui lui est dû, je connais quinze à dix-huit honnêtes gens qui en seront plus affligés que lui » (5). Dans sa joie il cherche ses mots et trouve des comparaisons qui peuvent sembler inattendues : « Je le regarde comme un des arrières-neveux de Shakespeare, ce Shakespeare que je ne comparerai ni à l'Apollon du Belvédère, ni au Gladiateur, ni à l'Antinoüs, ni à l'Hercule de Glycan, mais bien à Saint-Christophe de Notre-Dame, colosse informe, grossièrement sculpté, mais entre les jambes duquel nous passerions tous, sans que notre front touchât à

1. Diderot, *Lettre à Mlle Voland*, XIX, 212.
2. Voltaire, *Lettre à M. Damilaville*, XII, 646.
3. Diderot, VIII, 352.
4. *Ibidem*.
5. Diderot, *Lettre à l'abbé Monnier*, XIX, 360.

ses parties honteuses (1). » C'est là l'expression fougueuse du bonheur qu'éprouve Diderot à voir son rêve réalisé.

Chez les autres critiques, chez Grimm tout d'abord, le ton est plus calme, mais l'admiration subsiste.

Les appréciations du talent de Sedaine, auteur d'opéras comiques, ont été, comme nous l'avons vu, nombreuses ; leur nombre est plus grand encore dès qu'il s'agit d'apprécier l'auteur du *Philosophe sans le savoir*. Tous ceux qui ont essayé de peindre l'évolution littéraire du théâtre au XVIII[e] siècle, même ceux qui désiraient donner un aperçu général de la littérature de cette époque, en firent l'éloge.

Seuls Nisard (2) et Villemain (3) font exception et jugèrent que Sedaine n'était même pas digne d'une mention. Nous savons encore, par une lettre de George Sand (4), que Flaubert le condamnait à cause de sa langue.

Brunetière a pleinement vengé Sedaine de cette indifférence et de ces reproches. Brunetière, peut-être le premier, montra avec le plus de soin l'originalité de Sedaine et toute sa valeur comme peintre de mœurs et comme auteur dramatique. Grâce à lui, notre auteur

1. Diderot, VIII, 384.

2. Nisard, *Histoire de la littérature française* P. Firmin Didot, 1840.

3. Villemain, *Tableau de la littérature française au XVIII[e] siècle,* P. Didier 1844.

4. Correspondance de George Sand. *Lettre à Flaubert*, VI, 389.

s'est élevé au rang de ces écrivains dont la silhouette précise la physionomie d'une époque (1).

Aussi maintenant tous les maîtres de la critique s'attardent-ils sur Sedaine et proclament-ils sa pièce, le chef-d'œuvre du drame bourgeois.

Ont-ils raison ?

Le *Philosophe sans le savoir* se développe tout seul, sans l'aide de la musique. Et si nous nous reportons à ce que nous avons dit précédemment, nous constatons avec plaisir le démenti qu'apporte cette pièce à une prophétie de La Harpe ; La Harpe n'avait-il pas dit, en parlant du talent de Sedaine, qu'il « ne peut absolument se passer ni du théâtre ni de la musique » (2). De plus, nous pouvons avoir le sentiment que l'impression causée par le *Philosophe* est une impression définitive, celle que précisément l'auteur voulait nous donner indépendamment de tout accessoire.

Le *Philosophe sans le savoir*, est encore sous un autre point de vue, caractéristique pour le talent de Sedaine : « Cette pièce ne ressemble à aucune de nos pièces de théâtre, ni pour le fond, ni pour la conduite, ni pour le dialogue » dit Collé (3). Une petite anecdote fournit à l'auteur un détail. Il raconte lui-même dans ses Mémoires qu' « un grand seigneur se battit en duel sur le chemin de Sèvres : son père attendait dans son hôtel la nouvelle de l'issue du combat et avait ordonné



1. Brunetière, *Epoques du théâtre français*, *Manuel de la littérature française*.

2. La Harpe, Lycée, II, 267.

3. Collé, *Mém.*, III, 64.

qu'on se contentât de frapper à la porte cochère trois coups si son fils était mort ; c'est ce qui m'a donné l'idée de ceux que j'ai employés dans cette pièce » (1). A part ce détail, l'œuvre toute entière est exclusivement sortie de l'imagination de Sedaine.

Elle n'est pas seulement originale par son sujet, elle l'est aussi par l'intrigue et par les moyens qui en assurent la conduite. Ceux-ci sont tellement nouveaux que les critiques d'alors furent déroutés au sujet du genre auquel ils avaient affaire. La Harpe nie que ce soit un développement de l'action comme l'exige la comédie : c'est plutôt un canevas de vaudeville (2), « ce sont les terreurs de la tragédie produites avec les moyens de l'opéra comique », dit Diderot (3).

Ce n'est pas un tout unique divisé symétriquement en actes et en scènes, où chaque situation se déduit exactement de la précédente, pour parvenir d'une marche régulière au dénouement. Ce sont des scènes intimes de la vie d'une famille sous l'impression causée par deux événements qui forment contraste, une noce et un duel, auxquels s'ajoute un troisième élément, l'amour. Sedaine manie ces trois motifs en les faisant alterner entre eux ; les conflits qui en résultent sont sa principale préoccupation. Quand l'un de ces éléments arrive à sa fin, la pièce elle-même est terminée.

Dans la façon d'exposer son sujet déjà, Sedaine a

1. *Quelques réflex. Pix.*, IV, 509.
2. La Harpe, Lycée, 324.
3. Diderot, *Lettre à Mlle Voland*, XIX, 213.

une manière propre. On ne peut pas dire qu'il n'y ait pas d'exposition, mais dès la première scène l'action est en train, car les préoccupations d'Antoine en font déjà partie. Victorine en même temps nous apprend ses anxiétés au sujet de Vanderk fils qui vient d'avoir une querelle dans un café. En parlant de la famille, le père et la fille (I, 3) nous racontent qu'une noce doit avoir lieu ce jour-là dans la maison.

A la quatrième scène, entre le personnage principal, Vanderk père, tout préoccupé des préparatifs de la cérémonie ; on le voit donner des ordres à ses serviteurs — tout cela c'est déjà de l'action — et nous apprenons ainsi quels sont ses rapports bienveillants avec ses domestiques ; la scène suivante (scène du travestissement de Sophie) nous le montre dans ses rapports avec sa famille, et elle n'est qu'un épisode ; dans son dialogue avec son fils, hors-d'œuvre philosophique, nous verrons ses opinions sociales.

C'est ainsi, tout au long de la route, que nous apprenons la cause des événements qui se passent ou vont se passer devant nos yeux et que nous comprenons les traits de caractères des personnages qui nous occupent. Une telle exposition « en mouvement » est propre au genre naturaliste ; elle consiste à « apprendre au spectateur de quel point de vue il doit regarder ce qui va se passer devant lui ; c'est le lui apprendre sans le lui dire : car un seul mot qui paraît prononcé pour le public, dans une pièce de théâtre, en détruit

l'illusion » (1). Cette définition caractérise sa difficulté.

La conduite de l'intrigue diffère également de celles qu'on rencontre habituellement au XVIIIe siècle.

Si nous regardions ce drame de bien près, nous pourrions dire peut-être que son action est si mince qu'on la voit à peine s'avancer à travers les épisodes, dont le groupement forme le contexte des cinq actes.

Le premier acte, après avoir expliqué en quelques mots la donnée des situations et caractérisé trois personnages, est rempli par des scènes épisodiques (scènes 2, 5, 6, 7, 8).

Le deuxième acte, dans ses treize scènes, nous révèle un seul détail que le premier ne nous avait pas appris, c'est que Vanderk père est gentilhomme. L'action elle-même n'avance pas pendant que des épisodes donnent plus de relief au caractère des personnages, pendant que Vanderk père disserte sur la puissance du commerçant et les droits de l'homme, ou bien quand le domestique de Desparville revient deux fois sur la scène, ni même quand la marquise, sœur de Vanderk, fait son entrée un peu grotesque.

Le troisième acte seul est consacré tout entier au sujet. Vanderk fils essaye de sortir inaperçu de la maison paternelle, à une heure matinale ; il n'a pas les clefs de la porte cochère et les envoie chercher chez son père : il se trouve subitement en sa présence. C'est la grande scène de la pièce où ne se trouve pas

1. Mme de Staël, *De l'Allemagne*, 238.

un mot qui ne se rapporte à cette situation poignante.

Pendant le quatrième acte, nous attendons de nouveau les événements. Nous voyons le père se maîtriser devant ses invités et devant sa famille, et imaginer une cause à l'absence de son fils — dès le troisième acte nous étions déjà persuadés qu'il agirait ainsi — et nous assistons à la noce que nous connaissions depuis le deuxième acte. Et pourtant, quoi qu'on puisse croire, ces scènes nous paraissent nouvelles car nous les regardons non plus avec l'œil gai du spectateur tranquille, mais à travers la douleur du père, douleur dont nous avons été les témoins à l'acte précédent.

La première moitié du cinquième acte est occupée par la visite de d'Esparville père (scènes 2, 3, 4) ; avec la fin de cet épisode arrive brusquement le dénouement.

Le drame n'est pas long, mais l'action est plus courte et plus petite encore.

Il y a cependant beaucoup de mouvement dans cette pièce. Les scènes qui ajoutent peu au dessin général de l'action, rendent beaucoup comme observations des caractères, comme petits tableaux de genre, comme esquisses prises sur le vif de la vie intime.

Nous savons que l'analyse de cette vie intime est la plus grande préoccupation de Sedaine. Et, comme « dans la vie il n'y a pas d'action complète, il n'y a

que des ébauches » (1), ce sont ces ébauches que l'auteur met devant nos yeux.

Mais la vie, quelque décousue qu'elle soit, présente pourtant, à qui sait la regarder, une unité et une suite d'événements dont on aperçoit les conséquences d'une logique ferme et impitoyable. Et alors des incidents épars, des épisodes apparemment sans rapports entre eux, se relient tout d'un coup pour former une chaîne ininterrompue de faits, conduisant tous à un but très précis.

Il en est ainsi dans la pièce de Sedaine.

L'épisode du laquais de Desparville par exemple prépare la venue de son maître qui ne se produit qu'au cinquième acte ; celui-ci, de cette façon, est attendu et la scène de son arrivée perd ainsi un peu du caractère épisodique qu'elle aurait eu sans cela (2).

En employant ce procédé, Sedaine parvient également à couper des scènes trop longues et qui auraient pu paraître peu naturelles : telles la scène de Victorine et d'Antoine (I), celle du père et du fils (II), etc. Et les changements de conversation entre les interlocuteurs s'en trouvent d'autant plus facilités. On pourrait tout d'abord juger superflu un ordre que le père donne à Antoine : il s'agit d'un feu d'artifice et Antoine doit veiller à ce que le fils ne se blesse pas en l'allumant (I, 4). Cet ordre permettra à Victorine de jouer

1. René Doumic, *Les origines du théâtre contemporain*, p. 12.
2. Sedaine s'est souvenu de cette manière de conduire l'action dans le *Mort marié*.

plus tard (II, 10) sur le mot blessé, qui dans sa pensée se rapportera au duel. Le cadeau d'une montre que fait Sophie à son frère (I, 10) semble être sans intérêt pour la suite de l'action : cette montre deviendra un lien entre Victorine et Vanderk fils (1) et les amènera à trahir leurs sentiments mutuels en les obligeant à penser à l'avenir... (II, 10). Lorsque Vanderk père dit à Antoine de monter chez lui par le petit escalier avant d'aller se coucher (II, 13), ce détail passe presque inaperçu ; à l'acte suivant, on apprend que le père s'est fait remettre les clefs et par cela même qu'il prête attention aux démarches de son fils. Vanderk père a chargé Antoine d'assister au duel (IV, 9), et ce n'est qu'à la fin du cinquième acte qu'on comprend l'importance de cet ordre. La fausse nouvelle que rapporte Antoine explique la cause de l'épisode de Desparville père (V, 2, 3, 4), qui donne occasion au philosophe d'affirmer sa noblesse d'âme arrivée à son apogée. De plus, à voir les pères, on songe aux fils et c'est là une façon détournée de faire assister le public au duel.

Tous ces détails sont donc préparés et combinés d'avance, et c'est précisément « le grand art de M. Sedaine qui consiste à méditer longtemps son sujet, à le couver pour ainsi dire, et le féconder de toutes les manières possibles » (2). Quoique sans en avoir l'air

1. « Une misère, une montre, une clef, devient entre ses mains (les mains de Sedaine) une machine terrible » (Grimm, *Corr.*, VI, 444).

2. Grimm, *Corr.*, VI, 444.

la pièce est aussi « travaillée » qu'une pièce classique, mais l'auteur s'y est pris à sa manière, une manière nouvelle.

Il n'y a qu'un détail dans la pièce qui rappelle, même trop, le théâtre ancien ; il amène le dénouement. Les trois coups frappés à la porte par Antoine (1) annoncent la mort de Vanderk fils. La douleur est à son comble. Elle est brusquement changée en joie par l'entrée de celui qu'on pleurait. Antoine en voyant tomber le chapeau de son jeune maître, l'avait cru mort et était accouru pour annoncer la triste nouvelle. Ce coup de théâtre ne manquait jamais son effet et Sedaine était arrivé au résultat qu'il cherchait (2).

Vanderk fils raconte lui-même les phases du duel et sa terminaison.

Le dénouement doit répondre à deux besoins : terminer l'intrigue et résoudre en même temps le problème posé dans la pièce. Car c'est bien la particula-

1. On a voulu retrouver l'origine de ces trois coups donnés à la porte dans le coup de canon d'*Adélaïde du Guesclin* de Voltaire (V, 3) La situation est analogue : Vendôme attend le signal de la mort de son frère Nemours, signal qui consiste dans un coup de canon. La nouvelle annoncée de cette manière est tout aussi fausse que celle de la mort de Vanderk fils. Rappelons également un coup de théâtre analogue dans l'*Horace* de Corneille. La défaite de Rome annoncée (III, 6) se change en victoire à la scène 2 de l'acte suivant.

2. Si l'on croit l'anecdote que raconte Grétry : « Je connais une femme qui n'a pas voulu qu'on frappât à sa porte depuis l'impression que lui ont fait les trois coups de marteau dans le *Philosophe sans le savoir* et qui pour cet effet y a fait mettre une sonnette (*Mémoires*, I, 401).

rité de la comédie de mœurs d'exiger « un dénouement qui soit franchement une solution » (1).

Il en est ainsi dans *Le Philosophe sans le savoir*. Le duel s'est heureusement terminé car Vanderk fils a tiré en l'air et la balle de d'Esparville a manqué son but. Mais ce qui est plus important, les règles habituelles du duel n'ont pas été suivies par les deux adversaires : ceux-ci, après un seul échange de balles, se sont expliqués de loin, sans plus se préoccuper de la suite du combat. Ils deviennent bons amis, se montrent supérieurs aux préjugés et prouvent par leur exemple même que le duel n'est pas indispensable pour éclaircir une situation brouillée. La pièce combattait le duel : le dénouement nous le montre vaincu.

Sedaine arrive donc à son but très simplement et sans effort apparent. Mais il n'y parvient justement que grâce à une attention soutenue et au soin avec lequel il a traité les moindres détails de sa pièce. On ne peut pas manquer d'admirer ici son talent dramatique et l'art avec lequel il a construit son œuvre (2).

On le voit, par exemple, dans la façon dont il a groupé différentes scènes. Celles-ci font souvent de prime abord l'impression d'arriver « au petit bonheur » ; elles sont pourtant bien à leur place si on les examine dans l'ensemble de la pièce. C'est au premier acte, dont le ton est gai, que Sedaine a placé l'épisode du travestis-

1. Parigot, *Théâtre d'hier*, p. 25.

2. Nous ne dirions pas avec M. Lintilhac qu' « Eugénie nous paraît même plus habilement menée que le *Philosophe sans le savoir* le chef d'œuvre du genre » *Beaumarchais et ses œuvres*, p. 198.

sement. Il nous semble naïf de voir Sophie venir se présenter déguisée devant son père, curieuse si celui-ci la reconnaîtra sous son maquillage et sous son faux nom. Mais la scène est-elle aussi superflue qu'on l'a si souvent dit ? Sedaine a pu être appelé le « Greuze du théâtre » (1), c'est justement pour nous avoir montré un peu de la vie heureuse et calme d'une famille au XVIIIe siècle.

Après avoir vu ensemble le père et la fille, nous verrons au deuxième acte le père et le fils (II, 4, 6). Ici, l'entretien dont le sujet philosophique est sérieux, est placé par Sedaine à un moment où l'action, à l'approche d'une situation qui deviendra grave, est elle-même plus sérieuse. A la fin de la conversation, Vanderk père dépeint sa sœur et la donne à son fils comme exemple d'une personne qui se méprend sur l'idée de la noblesse. La marquise si bien caractérisée l'est au moment opportun, car elle fait précisément son entrée.

Son arrivée bruyante, son type, sa manière d'être donnent lieu à une scène qui est la plus comique de toute la pièce et qui sera la dernière de ce genre ; le troisième acte, qui commence aussitôt après, est déjà, comme ton, nettement séparé du précédent.

Le quatrième acte présente trois scènes, où Vanderk père s'entretient avec sa sœur, sa femme et Antoine. Usant de sa force de volonté, il parvient à cacher l'ab-

1. Cf. Théophile Gautier, *Le Philosophe sans le savoir* (*Moniteur universel*. 9, mars, 1863).

sence de son fils à sa sœur (IV, 4) ; il éprouve plus de difficultés à déguiser ses pensées devant sa femme (IV, 10, 11), mais il retrouve toute son énergie car il s'est reposé un moment en causant avec Antoine : la scène sépare les deux précédentes (IV, 9). Devant son fidèle serviteur en effet, qui connaît la vérité, il peut se laisser aller à la douleur et songer à prendre soin de son fils. Après ce moment de répit, il aura de nouveau le courage de tenir tête à tous les événements.

Vanderk père rencontre deux fois Victorine. La première fois (IV, 2) il la tranquillise par son air calme ; la deuxième (V, 8), après avoir appris la mort de son fils, il n'a plus la force de retenir ses larmes : Victorine en comprend bien vite la cause et pleure, elle aussi. Il lui ordonne alors de rester auprès de lui, car son visage en larmes trahirait le malheur qu'ils croient arrivé ; mais à la voir pleurer il éprouve peut-être un soulagement : il a la certitude que quelqu'un compatit à sa douleur. La différence du ton de Vanderk père et de Victorine, à leurs deux rencontres, montre combien Sedaine a compris la psychologie de ses personnages et comme il a su rendre les nuances des sentiments qui les agitent.

Nous connaissons déjà Sedaine comme peintre des personnages. Quelquefois il ne fait que les indiquer mais toujours il en trouve d'intéressants et souvent pleins d'originalité.

Les personnages qu'il nous présente dans *Le Philosophe sans le savoir* sont intéressants et très remarquables par leur originalité. Il y en a quelques-uns qui

sont restés célèbres et qui le resteront : Vanderk père et Victorine.

Le caractère de Vanderk père est analysé par l'auteur avec la plus grande minutie. On pourrait presque dire que chaque scène n'est écrite que pour mettre en lumière une nouvelle qualité de ce philosophe, ou que pour chacune des situations du drame, Sedaine a su trouver pour son personnage le rôle qui convenait à l'élévation de son caractère.

Vanderk père professe les opinions de son siècle ; il est donc humain, bon pour ses serviteurs : « Que la table des commis soit servie comme la mienne... je veux recevoir leur santé et boire à la leur... Un demi-louis à chacun comme présent de noces » (I, 4) telle est sa manière d'être vis-à-vis de ses domestiques. Envers la société, il se croit obligé de travailler pour lui rendre ce qu'elle lui a donné. Envers sa famille, il se montre gai et indulgent : il joue pour faire plaisir à sa fille la comédie, la prolonge même, heureux du bonheur des siens. Mais avant tout il est « père de famille ». Aussi va-t-il garder le silence et aura-t-il la volonté nécessaire pour cacher ses inquiétudes ; une fois seulement, devant la douleur de Victorine, il n'est pas capable de se maîtriser. Comme le cœur de l'amoureuse, son cœur de père a tout deviné ; de plus il n'est pas père égoïste, car il ne sacrifiera pas l'honneur de son fils à sa propre tranquillité.

Maître de maison, négociant, père de famille, il soutient son rôle jusqu'au dénouement avec un tel naturel qu'on peut dire qu'il n'y a pas un geste, pas une

pensée, pas une intonation de voix qui ne soit bien de lui.

Victorine aime le fils de la maison (1). Elle ne s'en doute pas. Mais à la nouvelle que Vanderk fils peut courir un danger, la voilà toute malheureuse. Elle ne cesse pas de songer à lui. En parlant du père, elle pense au fils :

Victorine. — « Non, il (le père) ne la reconnaîtra pas, j'en suis sûr. Quand il arrivera, vous nous avertirez : il y aura de quoi vivre. Cependant il n'a pas coutume de rentrer si tard.
Antoine. — Qui ?
Victorine. — Son fils.
Antoine. — Tu y penses encore » (I. 3). ?

La nuit, quand tout dort dans la maison et que toutes les lumières sont éteintes, sa lampe reste seule allumée et elle veille (2). Anxieuse, elle cherche les moyens de se renseigner sur le sort du jeune homme : elle ne quitte guère ni Antoine ni Vanderk père. Comme elle a pressenti le danger, elle pressent le malheur ; elle est là lorsqu'on apprend la mort du fils ; elle pleure sans se cacher de Vanderk père, comme

1. On pourrait retrouver quelques silhouettes ressemblant à Victorine dans le théâtre du XVIII[e] siècle : La Lise du *Glorieux*, Nanine, Sophie du *Père de famille* sont toutes dans une condition inférieure à celle de leurs amants. Elles connaissent la valeur des préjugés et elles aiment ; tel est leur conflit dramatique ; et tel est le problème social que les auteurs se sont posés.

Chez Sedaine, c'est l'instinct amoureux tout seul qui fait souffrir une enfant : la chose est bien plus simple et plus vraie.

2. La Harpe et Formentin (*Essai sur les origines du drame moderne en France*, p. 66), appellent cela *insipidité des petits détails*.

l'enfant de la maison et un peu aussi par l'intuition de son affection brisée.

Tous les critiques ont applaudi au caractère de Victorine. Tous, ils ont essayé d'en faire le portrait. Celui de Saint-Marc Girardin la dépeint le mieux : « Sans s'en rendre compte, elle (Victorine) a pour le jeune Vanderk une tendresse qui n'est point une passion et qui ne le deviendra pas. C'est un de ces sentiments qu'une âme pure ne s'interdit point, parce qu'elle les ignore, un mouvement involontaire du cœur, la suite d'une amitié d'enfance et le commencement d'un amour qui l'arrête à son premier degré et à son plus doux. Victorine ne songe point à épouser Vanderk fils... il n'y a dans le sentiment qu'elle a pour le fils de son maître ni calcul, ni espérance ; il n'y a pas même de scrupule : car pour se faire scrupule de son affection il faudrait qu'elle s'en fît l'aveu. Il y a plus : n'était ce mot de duel qui a retenti à son oreille et dont elle a deviné le sens comme par instinct, jamais Victorine n'aurait senti pour son jeune maître ce qu'elle sent aujourd'hui... Peindre un sentiment qui commence à naître et le peindre dans sa première fleur, montrer ce que c'est qu'une amitié de jeune fille et laisser à cette amitié la pureté et la douceur qu'elle perdrait à devenir de l'amour, voilà le mérite de Sedaine dans Victorine qui est un personnage à part et qui ne ressemble à personne, ni à la Nanine de Voltaire, ni à la Paméla de Richardson » (1).

1. Girardin, *Cours de littérature dram.*, IV, 57, 58.

Le jeune Vanderk, plein d'affection pour son entourage est bien le fils d'un « philosophe ». Sérieux et rangé (un mot d'Antoine nous l'apprend : « dans un café? Il n'y va jamais » I, 1), d'une franchise et d'une sincérité si grande qu'il ne sait même pas s'y prendre pour sortir sans être vu de la maison paternelle, il souffre par avance d'avoir des explications à fournir à Antoine : « Rien de moins extraordinaire ; j'ai affaire, moi ; je sors. Je vais à deux pas : quand j'irais plus loin? — Mais vous êtes en bottes? Mais ce cheval, ce domestique? — Hé bien, je vais à deux lieues d'ici ; mon père m'a dit de lui faire une commission. Comme l'esprit va chercher bien loin les raisons les plus simples. Ah ! je ne sais pas mentir » (III, 2). Et il s'efforce de jouer son rôle, mais sans y parvenir : « Hé bien, mon pauvre Antoine, rends-moi le plus grand... rends-moi un petit service » (III, 3). Cette reprise montre bien la sincérité de son caractère.

Lui non plus il ne se doute pas que ses sentiments pour Victorine pourraient être autres que ceux d'un frère. Au moment de partir, il songe à la mort qui peut le frapper et ses inquiétudes lui prouvent qu'il ne regrette pas seulement ses parents et la maison paternelle, mais que Victorine, elle aussi, tient une place dans son cœur. Cette idée lui vient tout à coup. Il voudrait qu'elle ne l'oubliât pas et il lui laisse une montre qu'elle ne rendra qu'à lui : s'il ne revient plus ce sera pour elle un souvenir de... leur commune enfance.

Antoine est encore l'un des personnages qui pren-

nent une grande part à l'action : l'importance de son rôle apparaît au dénouement. Il est la bonté et la fidélité personnifiées. Homme d'affaires de Vanderk, il est aussi son intendant, son aide et son conseil ; c'est presque un membre de la famille et un ami. De telles qualités pourraient affâdir son caractère, mais elles sont justement équilibrées par un ton grognon et bourru qui enveloppe tous ses beaux sentiments. Il est vrai qu'il a beaucoup à faire ce jour-là et cette Victorine qui est encore tout le temps à ses trousses...

Esprit simple et toujours préoccupé de son service, il voit mal ce qui se passe autour de lui. Il faudra qu'il assiste lui-même au départ de Vanderk fils pour qu'il croie au duel. Mais alors il souffre autant que le père, il voudrait à tout prix écarter le malheur qui menace la famille, au prix même de sa propre vie et, dans un élan de générosité spontanée, il se met en route pour se battre lui-même avec l'adversaire de son jeune maître (IV, 9). Il est presque affolé par la situation et son jugement s'obscurcit : un chapeau tombé par terre et le voilà qui croit Vanderk fils tué. Ce dernier détail est bien imaginé par Sedaine. Antoine, lui qui est prêt à tout sacrifier pour détourner le malheur de la maison, c'est lui qui devient précisément la cause de la plus grande douleur de ses maîtres, douleur sans objet et qu'il pouvait épargner. On se moquera bientôt de lui, mais il n'y fera guère attention, tout heureux de voir Vanderk fils sauvé. Il est le type comique de la pièce et prête à rire, mais au travers de ces rires il y a des larmes, larmes d'attendrissement.

La marquise est purement comique. Elle contraste avec Vanderk père, comme idées et comme manière d'être ; elle doit donc être ridicule. Mais « dans le temps où Sedaine fit représenter son drame, ce n'était plus qu'un ridicule provincial ; les idées d'égalité tant prônées dans les livres, commençaient à germer dans la tête même des grands » (1). Les deux scènes où elle paraît suffisent à Sedaine pour la dépeindre avec beaucoup de relief.

La mère et Sophie, à peine dessinées, possèdent elles aussi cette noblesse d'âme qui donne un caractère de grandeur à toute la pièce. Car « la grandeur est dans les types » (2).

Et même les personnages que nous voyons le moins sur la scène, comme les deux d'Esparville, ajoutent encore à l'impression générale qu'on emporte de la pièce, impression produite par l'honneur, le courage et la générosité qui caractérisent les Vanderk. « On sent que rien de grand et de fort ne sera impossible dans cette famille » (3).

Malgré toute leur vertu, ils nous sont très sympathiques, car la sincérité de leurs sentiments nous inspire confiance. Ils sont exposés conformément à la règle si juste que Lessing exprime : « Sur la scène, nous voulons voir ce que sont les gens et nous ne pouvons les voir que par leurs actes » (4) ; aussi, dans

1. Geoffroy, *Cours de littérat. dram.*, III, 324.
2. George Sand, Préface du *Mariage de Victorine*, III, 5.
3. George Sand, *ibidem*.
4. Lessing, *La dramat. de Hamb.*, p. 44.

tout l'entourage du philosophe, la pratique vient confirmer la théorie. Leurs sentiments nous touchent encore, comme le pense Brunetière, grâce au caractère même de Sedaine.

Les vertueux de La Chaussée et de Diderot, l'un cynique, l'autre bassement sensuel, laissaient le spectateur froid ; les personnages de Sedaine émeuvent parce qu'ils ont tous ces nobles sentiments que l'auteur, du fond de son âme, leur avait inspirés.

Les situations imaginées par Sedaine mettent ces personnages parfaitement en lumière.

Une fête de famille est très propre à exprimer tous les sentiments d'amitié et d'affection qui règnent dans la maison ; un malheur, par contre, met à l'épreuve la vertu des personnes qu'il atteint ; le duel élargira ce malheur domestique en une attaque contre les préjugés mondains ; le titre de noblesse rejeté par Vanderk donnera à la pièce un problème social à résoudre. Toutes ces combinaisons amèneront des situations vraiment poignantes ; mais ce qui en fait la force et l'intérêt c'est le respect mutuel et l'affection réciproque que ces personnes mettent dans leurs relations. Et l'action devient d'autant plus dramatique que chacun veut soulager son voisin de la douleur qui l'accable et souffre non seulement de sa peine propre, mais encore de celle des autres.

Il ne faut pas oublier que ces personnages s'expriment d'une façon naturelle. — Sedaine était le premier qui sut les faire « parler » en scène —, et que, grâce à la forme de leur expression, on les croit vivre, on prend

part à leurs chagrins, on s'intéresse à eux, on partage leurs sentiments, comme si on appartenait soi-même à la famille Vanderk. Les sentiments sont nobles, le milieu élevé, les personnages sympathiques et c'est ce qui nous fait goûter le charme de leur société ; on arrive presque à regretter de ne pouvoir vivre plus longtemps avec eux et on désirerait prolonger l'illusion de cette intimité. George Sand, fervente admiratrice de Sedaine, avait bien eu ce sentiment lorsqu'elle écrivit *Le mariage de Victorine* (1). Cette pièce est le plus grand éloge qu'on puisse faire du drame de Sedaine.

On pourrait craindre que le plaisir de retrouver des personnages connus et aimés ne se changeât en déception du fait de celui qui prenait la lourde tâche de les remettre dans un autre cadre, devant nos yeux. Mais grâce au talent de George Sand, *Le mariage de Victorine* semble être la suite naturelle des événements qui ont eu lieu, chez Sedaine, sous le toit de Vanderk. La noce de la fille d'Antoine est l'unique sujet de la nouvelle pièce ; on n'y trouve donc point matière à discuter des problèmes généraux et tout se passe en conflits de sentiments. Vanderk fils, qui porte ici le nom d'Alexis, et Victorine sont toujours « les amoureux sans le savoir » (2). Ils ne se rendent compte de leur amour qu'à la veille du jour où Victorine doit épouser Fulgence, commis de Vanderk. Le « philosophe »

1. Joué au Gymnase en 1851.
2. Tel devait être le titre de la pièce. *Lettre à Edmond Planchet* (G. Sand, *Corresp.*, VI. 364).

qui avait renié les préjugés de la noblesse ne peut s'opposer au mariage de son fils avec la fille de son serviteur.

Ainsi, George Sand met le point final à la thèse sociale que Sedaine n'avait fait qu'ébaucher.

*
* *

Depuis la première représentation du *Philosophe sans le savoir* jusqu'à nos jours, on n'a presque jamais cessé d'exprimer l'opinion que la pièce tirait principalement ses origines des théories et de l'exemple de Diderot.

Diderot, tout en louant Sedaine, sent que celui-ci nuira à sa propre réputation d'auteur dramatique et remarque : « Il n'y a personne au monde à qui elle dût faire plus de mal qu'à moi, car cet homme (Sedaine) me coupe l'herbe sous les pieds » (1), ce à quoi Grimm répondait aimablement : « Jamais un homme de génie n'a fait tort à un homme de génie » (2).

Mais Brunetière n'est pas de l'avis de Grimm ; il n'apprécie l'œuvre de Diderot que grâce au *Philosophe sans le savoir*, dont elle fut l'inspiratrice et le modèle (3).

1. Lettre de Diderot à Grimm. *Corr*, Grimm, VI, 442.

2. *Corr*.. Grimm, *ibidem*.

3. Brunetière dit dans son *Manuel de l'histoire de la littérat. franç.*, en note de la p. 344. « *Le Philosophe sans le savoir* est vraiment le drame bourgeois tel que l'avait rêvé Diderot par la nature de l'intrigue, par la condition des personnages, par la solennité de leurs discours, par leur préoccupation de la morale et par la vulgarité du style. Mais remarquons qu'il s'y trouve dans une histoire de duel, jetée adroitement au milieu d'un mariage

Formentin (1) et Lenient (2) expriment la même pensée.

Il serait donc intéressant de rechercher la grande part qui, dans l'œuvre de Sedaine, revient à Diderot.

Le *Philosophe sans le savoir* nous conduit vers un but moral par l'imitation de la nature, et c'est là en deux mots toute la théorie de Diderot (3) ; tous les détails ne feront que rentrer dans ce cadre général.

Le lieu où se passe l'action est un « salon » comme l'avait toujours rêvé Diderot ; les personnages y parlent et y vivent véritablement, semblant oublier même la présence du spectateur. Les deux scènes où les personnages sont plus nombreux — l'entrée de Sophie habillée en femme mariée et l'arrivée de la marquise — sont originales même du côté technique : elles représentent bien ce que Diderot appelait « un tableau » (4) ; ce tableau, il fallait savoir le peindre et juger du moment convenable pour l'exposer.

Le « coup de théâtre », qui faisait si bon effet à la fin du cinquième acte, est de même accepté par Dide-

qui s'apprête dans le caractère délicatement touché de Victorine et dans la sincérité de l'auteur, presque tout ce qui manque aux drames de Diderot et qu'ainsi l'honneur de Sedaine est d'avoir donné le véritable et premier modèle du drame tel que le traiteront plus tard les Scribe, les Augier, et les Dumas ».

1. Formentin, *Essai sur les origines du drame moderne en France*, p. 64.

2. Lenient, *La comédie au XVIIIe siècle*, II, 126.

3. Diderot, *Lettre à Mme Rircoboni*, VII, 397 et *Entretiens*, VII, 92.

4. « Une disposition de ces personnages sur la scène si naturelle et si vraie, que rendue fidèlement par un peintre, elle me plairait sur la toile » (Did., *Entret.*, VII, 94).

rot, qui préférait cependant une intrigue plus simple dont le dénouement fût connu du spectateur dès le commencement de l'action (1). Lessing, qui se connaît en théâtre, est également partisan de cette théorie (2). Tous deux condamnent peut-être trop vite la vieille routine classique dont nous connaissons les effets chez Sedaine.

L'un des grands mérites de Diderot, c'est d'avoir débarrassé la scène des valets et soubrettes de l'ancienne comédie. On peut supposer qu'auparavant ils avaient dans la société la place qu'on leur avait donnée au théâtre (3). Leur suppression fit non seulement faire un pas en avant à la technique du drame, à la conduite de l'action une fois sortie de leurs mains, mais elle accentua encore les conflits entre les personnages. Les sentiments parurent plus sincères et plus profonds quand ils s'exprimèrent sans intermédiaires, du père aux enfants, du mari à la femme, etc. De là une intensité de vie dans la comédie qui l'amène, sous ce rapport aussi, à tendre vers le drame. Diderot ne nie pas qu'un valet ne puisse être nécessaire au théâtre à la condition toutefois qu'il y entre à

1. « Le poète me ménage par le secret un instant de surprise, il m'eut exposé par la confidence à une longue inquiétude ». Diderot, *De la poésie dram.*, VII, 341.

2. Lessing, *La dramaturgie de Hamb.*, 232, 236.

3. Un bout de dialogue de la *Femme d'intrigue* peut nous éclairer un peu au sujet du rôle des valets :

Gabrillon. — « Nous avons outre cela près de trois douzaines de filles de chambres, une trentaine de cochers et plus de cent laquais.

Dubois — Voilà un grand équipage.

sa place (1). D'où la présence de Charles et d'André dans *Le Fils Naturel.* L'Antoine du *Philosophe sans le savoir*, dans d'autres conditions, serait peut-être devenu un nouvel André.

L'exemple de Diderot préoccupe Sedaine qui a parfois des timidités. L'action de son drame se passe durant les 24 heures traditionnelles et dans le même lieu ; l'intérêt repose tout le temps sur le personnage de Vanderk père. Notre auteur estime d'ailleurs que les trois unités, quoique difficiles à observer, « sont sensées » (2) ; il ne se doutait guère que ce surcroît de difficultés ferait plus rapidement vieillir sa pièce.

Lessing accuse les Français d'avoir créé cette règle qu'Aristote ne connaissait pas (3). Mme de Staël explique très justement comment les unités deviennent l'illusion théâtrale au lieu de l'augmenter, ce qu'elles ont précisément pour objet. L'illusion consiste dans l'émotion que la tragédie nous cause ; on peut fortifier cette illusion par des changements de lieu ou par la prolongation de l'action : c'est une preuve que les unités manquent leur but (4).

Nous avons vu qu'une des principales qualités du drame de Sedaine, qualité toute particulière, c'est

Gabrillon. — Nous les plaçons différemment dans les maisons où nous voulons avoir affaire » (IVe acte).

Et la phrase de Montesquieu (*Lettres persanes*, n° 98) est de même significative : « Le corps des laquais est plus respectable en France qu'ailleurs ; c'est un séminaire de grands seigneurs ».

1. Diderot, *Entretien*, VII, 90.
2. Diderot, *Entretien*, VII, 87.
3. Lessing, *Dram. de Hamb.*, 223, 224.
4. Mme de Staël, *De l'Allemagne*, 209.

qu'il possède un ton spécial approprié à chaque moment de l'action et à chaque personnage, le ton simple et habituel de la vie quotidienne : peut-être ici encore retrouvons-nous l'influence de Diderot. Sedaine écrit son œuvre en prose, suivant ainsi le conseil donné par l'auteur des *Entretiens* (1), et il connaît toutes les ressources de son art pour s'exprimer par « des cris, des mots inachevés, des voix rompues, quelquefois monosyllabes qui s'échappent par intervalles » (2); et il n'oublie pas qu' « il y a dans le drame comme dans le monde un ton propre à chaque caractère... chaque scène a son mouvement et sa durée... » (3).

Ces citations nous montrent combien Diderot sentait ce qui manquait au « genre sérieux ». Ses préceptes, il avait dû les mettre dans ses propres drames et Sedaine aurait pu les y trouver et se les approprier. Mais, chez Diderot, ils étaient si obscurément et si confusément ensevelis, sous les défauts de son œuvre que notre auteur dut certainement trouver en lui-même les moyens d'appliquer les idées nouvelles ; elles devaient déjà se trouver en germe dans son esprit.

Sedaine suit donc la voie tracée par Diderot aux

1. Diderot nous apprend : « Je me suis demandé quelquefois si je pouvais écrire en vers ; et sans trop savoir pourquoi je me suis répondu que non.... La condition des personnages serait-elle trop voisine de la nôtre pour admettre une harmonie régulière ? » (*De la poésie dram.*, VII, 332).

2. Did., *Entretiens*, VII, 105, 106.

3. Did., *De la poésie dram.*, VII, 362.

auteurs dramatiques. Il comprend l'intérêt qu'il y a à modifier la scène française, mais il juge ces réformes avec son esprit tranquille et réfléchi et avec son expérience « d'homme de théâtre », sans se laisser aller au fanatisme de Diderot.

Examinons par exemple les personnages du *Philosophe sans le savoir* et appliquons-leur les théories du grand réformateur qui eut à leur sujet des vues très originales.

Ils ont tous des traits particuliers qui leur donnent une physionomie bien individuelle, mais ils ont en outre des passions, des sentiments, des désirs qui en font des types de l'espèce humaine en général. Sedaine suit donc l'opinion de Diderot (1) qui exige que les personnages tragiques soient des individus et que les personnages comiques représentent des genres ; pour le drame qui tient à la fois de la tragédie et de la comédie, Sedaine prendra un juste milieu entre ces deux limites et, comme le voulait Lessing (2), cherchera à concilier les deux extrêmes.

En ce qui concerne les contrastes, Diderot et Lessing demandaient qu'il n'y en eut pas d'autres que ceux des personnages avec la situation en présence de laquelle ils se trouvaient : les nuances des caractères devaient suffire pour différencier les personnages (3). Sedaine estima que ces « différences » sont insuffisantes pour préciser un caractère et que mis à la

1. Diderot, *Entretiens*, VII, 138.
2. Lessing, *La dram de Hamb.*, 407.
3 Diderot, *De la poésie dram.*, VII, 348.

scène les contrastes des personnages avec les situations sont trop faibles et trop ternes pour être compris du public. Si ces contrastes trahissent des « trucs de métier » et s' « ils ajoutent encore à la couleur romanesque » (1), on peut le regretter, mais ce n'est point une raison pour ne pas les employer : la vivacité ridicule et la vulgarité de la marquise font mieux ressortir la noblesse de caractère de son frère, plein de réserve et ne perdant jamais son empire sur lui-même.

Quant à la théorie célèbre de Diderot sur les conditions et les caractères et leurs rapports mutuels : « Il faut que la condition devienne aujourd'hui l'objet principal et que le caractère ne soit que l'accessoire » (2), Sedaine interprète cette pensée de manière à faire de ce qui était une faute de système, l'une de ses qualités. Il pense que Diderot, disant que c'est aux situations à provoquer les caractères, ne les dédaignait pas complètement, car la situation en elle-même est aussi peu propre à la scène que le caractère à l'abstraction duquel s'attaquait Diderot. « Ecrire *l'Avare*, c'est abstraire ; mais écrire *le Père de famille*, c'est abstraire encore : ce n'est ni l'avare ni le père de famille qu'il faut écrire, mais l'avare père de famille » (3).

Sedaine n'admet pas non plus que le caractère, dépendant de la situation, soit toujours en harmonie

1. Lessing, *La dram. de Hamb.*, 400.
2. Diderot, *Entretiens*, VII, 150.
3. Faguet, *Le XVIIIe siècle*, p. 307.

avec elle, car ainsi il rencontrerait « un autre écueil, celui des caractères parfaits » (1). Il se rend compte que le petit nombre des vrais caractères ayant été différenciés, s'augmenterait sous l'influence des situations, qu'on méconnaissait trop jusqu'alors. La « condition », c'est la vie réelle, les circonstances ou la profession qui doivent laisser une empreinte sur le type de l'homme (2).

Vanderk père est surtout le « père de famille », le jeune Vanderk, « le fils », Mme Vanderk, « la mère », Antoine, « le serviteur » ; pour cette raison, les rapports qu'ils ont entre eux intéressent et leurs actions ont cette réalité qu'on admire tant chez Sedaine, mais ces « conditions » dépendent quand même des caractères ; Vanderk père accomplissant les devoirs de sa situation pourrait parfaitement avoir une autre opinion sur le duel, et la suite du drame changerait alors totalement. Le rôle joué par Antoine changerait également si son dévouement ne l'amenait pas à prendre une aussi grande part aux malheurs de la famille. Victorine, elle non plus, n'est pas « un effet » de la situation.

Ils montrent la seule façon d'interpréter la théorie de Diderot qui, appliquée par Sedaine, est devenue juste et essentielle et l'est restée.

C'est aussi Diderot qui a voulu que le ton de la pièce ne se maintînt pas constamment identique à

1. Lessing, *La dram. de Hamb.*, 399.
2. Lanson, *La comédie au XVIII*e *siècle. Revue des Deux-Mondes*, 1889, 15 septembre, p. 402.

lui-même. L'influence anglaise lui ouvrit les yeux sur la possibilité d'alterner l'élément comique avec l'élément tragique (1). Jusqu'alors le Français plus accessible à la plaisanterie que les tranquilles races germaniques aimait à trouver dans un spectacle sérieux une sérénité de ton ininterrompue; il craignait toujours d'oublier, alors qu'il riait d'un rire spontané, l'impression tragique de la pièce. Le cas était tout autre dans les peuples d'une moins grande vivacité de caractère qui jugeaient une pièce de théâtre dans son ensemble sans laisser leur impression se modifier par les détails (2).

La nature, la nature que Diderot recherchait toujours, lui fait partout désirer une réforme des théories étroites du théâtre français. Lessing se demande « s'il est vrai que la nature elle-même nous donne l'exemple de ce mélange de trivial et de sublime, de bouffon et de sérieux, de la force et du tragique ? Cela paraît ainsi », et il répond par l'affirmative (3). Sedaine est du même avis. Chacun des actes du *Philosophe sans le savoir*, sauf le troisième, présente de brusques changements de ton : on rit avec la marquise, on pleure avec Victorine, on sourit en voyant Antoine, on admire Vanderk père. Sedaine sait encore, en les mélangeant, classifier les incidents de la vie chez les personnages et les impressions qui en résultent chez le public (4).

1. Diderot, *Entretiens*, VII, 136, 137.
2. Mme de Staël, *De l'Allemagne*, p. 206.
3. Lessing, *La dram. de Hamb.*, p. 321, 322.
4. Lessing fait une juste réflexion sur le devoir de l'artiste :

Malgré son sens du théâtre, Sedaine ne put éviter de tomber dans les tendances moralisatrices dont Diderot faisait si grand cas. Ces tendances étaient, il est vrai, communes et générales, si l'on en juge les pages si fortes et si enthousiastes que Rousseau écrivait dans sa *Lettre sur les spectacles*. Elles étaient une conséquence du système des Philosophes qui, en abolissant la religion, songeaient à remplacer par la scène la chaire déserte. Une seule opinion de Diderot vint dès le début fausser cette mission du théâtre ; le philosophe disait que « rien ne captive plus fortement que l'exemple de la vertu, pas même l'exemple du vice » (1) ; et de là ces efforts vers un entassement de faits vertueux, d'actions estimables, de grandes phrases et de gestes larges, dont l'expression seule, la forme même éblouissaient ceux qui les mettaient sur la scène. Et comme « l'être moral d'une doctrine est une abstraction qui ne se rencontre jamais dans la vie » (2), la pièce malgré ses apparences extérieures de réalité restait perdue dans les nuages.

Chez Sedaine, nous l'avons vu, tous les personnages

« Dans la nature, tout est dans tout ; tout s'entrecroise, tout est alternatives et métamorphoses incessantes. Mais, au point de vue de cette diversité infinie, la nature est un spectacle convenable seulement pour un esprit infini. Pour que des esprits finis pussent en jouir, il fallait leur donner la faculté d'imposer à la nature des limites qui n'y sont point, d'y introduire des divisions et de gouverner leur attention selon leur bon plaisir » (*La dram. de Hamb.*, 327).

1. Diderot, *Entretiens*, VII, 127.

2. L. Arréat, *La morale dans le drame, l'épopée et le roman*, p. 2.

sont bons, chacun peut servir de modèle dans les bornes de sa condition. Leurs actions parlent pour eux. A les regarder, à les entendre parler, on pourrait presque dire que ces actions sont inutiles pour nous convaincre de leur caractère : ils sont une telle incarnation de la vertu que celle-ci se trahit chez eux toujours, même dans les moments où ils pensent le moins à nous la faire voir.

Les théories de Diderot sont donc pour Sedaine une espèce de catéchisme qu'il cherche constamment à appliquer à sa pièce. Mais l'œuvre dramatique de Diderot lui est également présente à la mémoire : *Le Philosophe sans le savoir* rappelle souvent *Le Père de famille.* Il n'est même rien d'autre en réalité que *Le Père de famille* refait par un homme qui a su mettre en pratique, en les corrigeant, les théories de l'auteur du *Fils naturel* (1).

C'est en effet, dans les deux drames, un même tableau de la vie familiale aux prises avec diverses situations dont la gravité pourrait devenir accablante ; ils présentent, l'un et l'autre, les inquiétudes d'un père ayant à tenir tête aux événements qu'occasionnent quatre jeunes gens... Ce père doit être, chez les deux auteurs, le modèle des chefs de famille, travaillant à faire éviter aux siens les malheurs qui pourraient les atteindre. Les jeunes gens s'aiment et, dans l'une et l'autre pièce, on retrouve un amour ingénu et incon-

1. H. Lion, Article publié dans *Petit de Julleville, Histoire de la langue et de la litt. franç.*, VI, 613.

scient... Certains épisodes ont aussi une ressemblance frappante : les pères veillent parfois la nuit afin de ne pas laisser sortir leurs fils de la maison ou de les rencontrer au retour de quelque équipée nocturne : les ténèbres du milieu renforcent encore la solennité des entretiens et la scène est plongée dans l'obscurité. Et il va sans dire que le but moral du *Père de famille* et celui du *Philosophe sans le savoir* sont identiques.

Les ressemblances entre les contours des sujets et même entre quelques détails, peuvent facilement nous laisser supposer que si Sedaine eut la première idée d'écrire son drame après avoir vu *Les Philosophes* de Palissot, c'est *Le Père de famille* qui lui permit de réaliser son projet : ce dernier drame lui fournit son sujet et la manière de l'exprimer.

Les différences d'exécution nous prouvent le talent de Sedaine. Nous pouvons nous dispenser de les énumérer, car tous les éléments d'une pièce dramatique s'y trouvent.

L'intrigue qui, chez Diderot, n'est pas en rapport avec le titre de la pièce, la conduite de l'action qui, dans *Le Père de famille*, est basée sur des reconnaissances, les situations incapables d'émouvoir, les personnages qui selon la formule célèbre n'ont pas de caractère, tout cela forme une œuvre insoutenable, quoi qu'en puisse dire Lessing (1) ; *Le Philosophe sans le savoir* de Sedaine, par contre, ouvre la porte à une nouvelle école dramatique.

1. Lessing, *La dram. de Hamb.*, 390.

Sedaine donc, tout en acceptant la théorie du maître et en suivant ses traces dans la pratique, nous fournit la preuve d'un talent qui ne se plie pas à toutes les admirations et qui sait rester disciple attentif mais avisé.

*
* *

Le Philosophe sans le savoir ouvre la porte à une nouvelle école dramatique. Mais elle ne vient que tardivement.

Au XVIIIe siècle, le drame de Sedaine est l'unique exemple d'une pareille étude de mœurs, d'une telle vérité d'observations et d'un tel réalisme de mise en scène.

Si Sedaine ne trouve pas plus tôt des imitateurs, c'est peut-être que le XVIIIe siècle ne produisit guère de talents susceptibles de l'imiter avec succès. Aucun auteur ne présentait autant d'originalités intellectuelles, formées par un concours de circonstances si particulières. Mais peut-être aussi, l'époque qui avait suscité ce nouveau besoin d'analyse et d'observation de l'individu était-elle encore trop faible pour fortifier et pour préciser une telle analyse psychologique. Et les images sanglantes de la Révolution firent oublier les calmes intérieurs ou les malheurs privés. Seul, le XIXe siècle se vit dans la possibilité, en mettant en pratique la déclaration des droits, de les juger et, par suite, d'étudier les conflits qui dans chaque individu en résultent. « Du jour où fut proclamée l'éga-

lité, la responsabilité s'est accrue » (1) et de ce jour naquit le drame moderne.

Avant d'aboutir à Augier et à Dumas, le drame passe par Scribe qui, considérant « que le théâtre est un acte de fiction en contradiction formelle avec la vérité et avec la vie » (2), assura pourtant un grand succès à l'étude des mœurs.

Dumas pense comme Diderot, c'est-à-dire qu'il écrira comme Sedaine avec l'expérience artistique qui a été acquise pendant l'intervalle » (3). « J'écris la pièce, dit Dumas, comme si les personnages étaient vivants et je leur prête le langage de la vie familière » (4) : voilà pour le naturel. « Toute littérature qui n'a pas en vue la perfectibilité, la moralisation, l'idéal, l'utile en un mot, est une littérature rachitique et malsaine, née morte » (5) ; c'est, chez Dumas, la tendance morale et son drame est bien ainsi tel que le voulait le XVIIIe siècle.

Les intrigues de famille qui sont à la base des études morales ou sociales d'Augier et des pièces « à thèse » de Dumas, sont conformes aux préceptes suivant lesquels travaillait Sedaine ; et le réalisme précoce de ce dernier est devenu une condition *sine qua non* du

1. Parigot, *Théâtre d'hier*, p. XI.
2. René Doumic, *De Scribe à Ibsen*, p. 9.
3. « On veut qu'il (Dumas) procède de Sedaine et de La Chaussée ; on a raison si l'on entend qu'il leur a emprunté la conception du *Drame bourgeois* » (Parigot, p. 125).
4. Dumas, Préface du *Demi-Monde*, II, 16, du *Théâtre complet*.
5. Dumas, Préface du *Fils Naturel*, III, 27, du *Théâtre complet*.

théâtre moderne. Mais le réalisme d'Augier et de Dumas consiste plutôt en une exacte « vérité intérieure » (1).

La pièce d'Augier *Gabrielle*, bien qu'écrite en vers, est pourtant empreinte de ce ton si cher à Diderot, qu'on retrouve dans les luttes de Jullien et de Gabrielle. L'analyse des opinions sociales de M. Poirier et de Gaston de Presles, son gendre, la satire de la société faite par des types comme Vernouillet, Charrier et Henri son fils, dans *Les Effrontés*, *Les Lionnes pauvres*, démasquées, etc., ce sont rèflexions d'un observateur qui leur prête une forme artistique en les mettant sur la scène sans les modifier.

De Jalin défendant Nanjac contre *Le Demi-Monde*, la Marquise de Simerose, amoureuse romanesque et ingénue aux allures d'une courtisane dans *L'Ami des femmes*, le préjugé des naissances légitimes et l'homme égoïste et ingrat comme le père du *Fils naturel*, la femme méchante et vénale comme *La Femme de Claude*, etc., ce sont autant d'études de conflits psychologiques, comme tous ceux que Dumas porta sur la scène en les copiant d'après nature.

Le réalisme extérieur des détails, ce réalisme qui tend à caractériser « le milieu », à en donner un tableau, et qui existait déjà chez Sedaine, on le retrouve aussi dans l'évolution du drame réaliste. *Les Corbeaux*, d'Henri Becque, sont une page d'hisoire de mœurs contemporaines dans laquelle cette

1. Parigot, *Théâtre d'hier*. Introduction, p. XLII.

dernière forme de réalisme trouve pleinement son expression. Le pessimisme de l'auteur rendit peut-être *Les Corbeaux*, Teissier et Bourdon, trop féroces, leurs associés trop cyniques, c'est déjà le point de vue où se plaçait Becque vis-à-vis de la société qui en est cause. Et après lui ce type de drame est de plus en plus fréquent, surtout en Allemagne, où « le milieu » qui, chez Sedaine, n'était qu'un accessoire, devient souvent le personnage, principal pour ainsi dire, de la pièce (1).

Nous voyons donc que les éléments dont est constitué le drame de Sedaine nous conduisent assez loin.

Outre la description du « milieu », on pourrait trouver — et toujours dans *Le Philosophe sans le savoir* — d'autres éléments encore de l'art naturaliste.

Ces éléments étaient déjà en germe chez Sedaine ; on peut donc dire que l'époque d'Augier et de Dumas n'a été, en un certain sens, qu'une époque de transition ; elle ne fit que relier le drame de Sedaine au drame moderne.

Telle, par exemple, la conduite de l'action qui s'efforce d'être une imitation de la vie aussi exacte que possible : chez Sedaine, elle est restée scénique ; de nos jours, elle aboutit parfois à des tableaux incohérents et sans intrigues, tant elle est outrée, destinée

1. Comme exemple on peut citer *Les Tisserands* de Hauptmann.

uniquement à encadrer un moment pris à la réalité, à donner une « tranche de vie » (1).

L'action présente chez Sedaine encore un trait que nous retrouvons développé dans le drame moderne. Dans *Le Philosophe sans le savoir*, l'intrigue principale paraît être cachée sous des sujets d'un intérêt moindre ; le terrain réel de l'action principale n'est pas la scène, — celle-ci est occupée par la noce, — mais l'âme des personnages ; c'est en eux que se joue le drame du duel. D'ailleurs, le père et Victorine seuls connaissent le secret du fils : ils l'apprennent à Antoine. Les autres personnages l'ignorent ; sauf au troisième acte on n'en parle pas, et toute la pièce en est pleine. De même pour l'amour des jeunes gens. Personne ne prête attention aux sentiments intimes de Victorine et de Vanderk fils ; eux-mêmes ils ne les connaissent pas : « c'est le seul ouvrage de théâtre où le mot d'amour ne soit pas même prononcé » (2) et la pièce en est pourtant pleine. Quand les jeunes gens causent entre eux, ils ne se parlent que de choses indifférentes : d'une montre, d'un feu d'artifice... Mais la montre devient un gage d'amour du jeune homme, le feu d'artifice un prétexte pour Victorine de parler du danger que va courir Vanderk fils. Ce dialogue est mené indirectement comme d'ailleurs toute l'action ; comme elle, il permet de deviner plus qu'il n'ex-

1. Toutes les littératures modernes peuvent fournir de nombreux exemples de ce genre de pièces. On peut citer entre autres : *Les Bourgeois* et les *Bas fonds* de Gorki.

2. *Quelques réfl. Pix*, IV, 510.

prime, moyen dont les auteurs modernes se servent aussi beaucoup, autant pour l'action que pour le dialogue (1).

Le « ton » du *Philosophe sans le savoir*, effet de la combinaison de deux éléments aussi opposés qu'une noce et un duel, et même l'idée seule d'une pareille juxtaposition, on les retrouve dans toute la littérature impressioniste.

Grâce à ce contraste, les scènes gaies de la vie paisible des Vanderk deviennent tragiques et les sentiments intérieurs des personnages, opposés à ceux de l'entourage et au rôle qu'ils doivent jouer, deviennent vraiment intéressants : ainsi le fils, qui doit se prêter au ton badin de sa tante tandis qu'il songe à son duel, ainsi le père qui plaisante avec sa femme tandis qu'il tremble sur le sort de leur enfant... (2).

En réalisant le rêve de Diderot et en donnant un « drame bourgeois » qui était l'expression du mouvement des idées du XVIIIe siècle, Sedaine crée une œuvre dont la valeur littéraire dépasse son époque et les éléments techniques nouveaux pour le temps qu'elle possède en germe, se développent et, un

1. Le même moyen de nos jours est mis en vogue par Ibsen : *Le Canard sauvage*, les *Revenants* fourniraient après analyse des traits semblables.

2. Maeterlinck dans son *Intérieur* développe cet élément jusqu'au maximum et bâtit sur lui toute sa pièce qui consiste dans le contraste des sentiments du vieillard et de l'inconnu avec ceux de la famille dont on voit la tranquilité. Le drame, c'est la peur du vieillard à l'idée de l'impression que fera sur cette famille la nouvelle de la mort de leur fille.

siècle plus tard, deviennent la base des différents genres du drame moderne. Sedaine les y a placés sans se douter des suites que comporteraient plus tard ses modestes innovations. Il prépara ainsi le drame moderne, un peu comme son héros était philosophe, « sans le savoir ».

CHAPITRE VIII

« MAILLARD » ET « RAYMOND V ».

Nous possédons une tragédie de Sedaine : *Maillard.*

Sedaine, ce « moderniste » qui n'avait presque cultivé que des genres nés de son temps, se tourna une fois vers la vieille tragédie ; mais ici il nous révèle encore sa disposition d'esprit pour toute nouvelle forme d'art, ainsi que son tempérament artistique qui se pliait volontiers à toute innovation : il écrit une tragédie, mais il l'écrit en prose...

Les efforts de La Motte pour démontrer qu'une tragédie rimée vaut bien une tragédie sans rimes, avaient porté leur fruit. Ils tiraient eux-mêmes leur origine d'un courant d'opinion très caractéristique pour le XVIIIe siècle qui, en général, pauvre en talents poétiques, n'estimait pas tant la poésie que le siècle précédent. Au lieu d'admirer les œuvres des Anciens et de puiser à la source des beautés d'Homère, on se plaisait à le parodier, comme par exemple Marivaux et ce même La Motte. Les hommes de science et les penseurs prirent la place des poètes dans l'estime

publique. Montesquieu se permet de railler leur art et d'attaquer leur œuvre : « les poètes, ces auteurs dont le métier est de mettre des entraves au bon sens et d'accabler la raison sous les agréments, comme on ensevelissait autrefois les femmes sous leurs ornements et leurs parures (1) ».

Il existait pourtant des plaidoyers pleins d'arguments qui répondaient avec force à ces dénigrements. La Chaussée, dans *L'Épître à Clio*, retraçait le tableau de l'histoire de la poésie française et se déclarait partisan de la rime :

« Je dirai plus, le langage des Dieux
S'est de lui-même arrangé pour le mieux ;
Son mécanisme, appelé tyrannie,
Plus qu'on ne pense est utile au génie :
Cette contrainte est une invention
Qui le conduit à sa perfection » (2).

Mais on soutiendra quand même bientôt que le « métier » du poète est nuisible à toute production littéraire.

La Motte s'est chargé de le prouver quant à la tragédie. Il écrit même une tragédie en prose : *Œdipe*, mais sa hardiesse ne va pas plus loin ; il n'ose pas la faire représenter, comprenant qu'elle choquerait le public tout autant que les acteurs. Il la refait en vers, désirant qu'elle fut connue et ce n'est que plus tard qu'il risqua de la publier dans sa forme primitive.

1. Montesquieu, *Lettres persanes*. Lettre 137.
2. Nivelle de la Chaussée *Epître à Clio.*, p. 18, du Ier vol. de l'édition P. Prault, 1734.

La préface de *L'Œdipe*, écrit en vers, cherche à préparer les esprits à la forme qu'il adoptera (1). Ici, La Motte se demande : « n'est-il pas, j'ose le dire, contre nature, qu'un héros ou qu'une princesse asservissent tous leurs discours à un certain nombre de syllabes ? » (2) ; il trouve que la suppression des vers donnerait de la correction à l'expression et permettrait à beaucoup d'écrivains, ne possédant pas l'art de manier la rime mais connaissant suffisamment le théâtre, de devenir bons auteurs dramatiques. Le vers, pour La Motte, n'est que l'effet d'un travail purement mécanique : il ne peut donc influer en aucune manière sur l'esprit poétique d'une œuvre (3). La Motte estime ces deux éléments, la poésie et la rime, de nature si disparate, qu'en voulant conserver le premier il condamne le second, car « pourquoi en faisant agir des hommes, ne pas les faire parler comme des hommes ? (4) ».

Ces paradoxes éveillèrent toute une polémique, et quoique l'époque se prêtât assez à de pareilles théories, les adversaires de La Motte furent nombreux. Parmi eux et au premier rang, se trouvait Voltaire, le grand poète du siècle.

Dans la préface de son *Œdipe*, il attaque avec vivacité les gens qui avilissent leur propre métier et s'in-

1. Cf. La Motte, *Discours sur la tragédie à l'occasion d'Œdipe*, IV, 390-420.

2. *Ibidem*, p. 392.

3. *Ibidem*.

4. *Ibidem*, p. 392.

digne de ce que des opinions comme celles de La Motte aient pu être exprimées par un poète. Le poète, en effet, devrait être le dernier à critiquer les vers d'un usage si ancien : « les premiers philosophes, dit-il, les législateurs, les fondateurs de religion et les historiens, étaient tous poètes (1) » ; l'homme habitué depuis tant de siècles à ce rythme cadencé, ne consentira heureusement jamais à ce qu'on le prive de l'un de ses plus nobles plaisirs ; la rime est nécessaire pour différencier le vers de la prose, en France surtout, où le caractère de la langue permet si peu de licences poétiques (2).

Voltaire revient encore à ses idées dans la préface de *Brutus* : « C'est même à cette contrainte de la rime et à cette sévérité extrême de notre versification que nous devons ces excellents ouvrages que nous avons dans notre langue (3) ». Il ne les oublie même pas dans le *Dictionnaire philosophique*, etc... (4).

Ces passages lui valent une réplique de La Motte. Celui-ci, dans les *Suites des réflexions sur la Tragédie où l'on répond à M. de Voltaire*, s'applique de nouveau à établir les différences qu'il voit entre les vers et la poésie et se défend contre le reproche de vouloir détruire un des plaisirs de l'homme : la poésie affranchie de la musique, chose qui avait peut-être parue, à un moment donné, incroyable aux Anciens, donna

1. Voltaire, Préface *d'Œdipe*, I, 78.
2. Voltaire, *Ibidem*.
3. Voltaire, Préface de *Brutus*, I, 147.
4. Voltaire, *Dictionnaire philosophique*, VIII, 202.

naissance, au contraire, à un plaisir nouveau, en séparant nettement l'opéra de la tragédie. La Motte diminue cependant ici ses exigences antérieures. Il soutient qu'il préfère une prose poétique à de mauvais vers, mais les bons, il les admire toujours et il invite Voltaire à ne jamais cesser d'en faire (1).

Cette réponse d'un ton si aimable et en général l'impartialité de La Motte, censeur officiel, devant les critiques dont il était l'objet, firent une forte impression sur Voltaire. Il en parle dans une lettre, fier aussi de sa propre attitude dans cette lutte d'idées (2).

Mais elle ne devait pas se terminer là. Un autre poète, Jean-Baptiste Rousseau, comblait d'épigrammes celui qui osait s'attaquer à la rime, en caractérisant cette dispute de théories poétiques :

« Houdart n'en veut qu'à la raison sublime
Qui dans Homère enchante les lecteurs :
Mais Arrouet veut encore de la rime
Désabuser le peuple des auteurs.
Ces deux rivaux érigés en docteurs
De poésie ont fait un nouveau code,
Et, bannissant toute règle incommode,
Vont produisant ouvrages à foison
Où nous voyons que pour être à la mode
Il faut n'avoir ni rime, ni raison » (3).

ou encore :

« Le vieux Ronsard, ayant pris ses bésicles
Pour faire fête au Parnasse assemblé

1. La Motte, *Suite des réflexions sur la tragédie*, IV, 439-458.
2. Lettre adressée au P. Porée du 7 janvier 1730, XI, 57.
3. J.-Baptiste Rousseau, *13e Epigramme du second livre*, II, 263.

Lisait tout haut ces odes par articles
Dont le public vient d'être régalé.
Ouais, qu'est-ce ceci ? dit tout à l'heure Horace,
En s'adressant au maître du Parnasse,
« Ces odes-là frisent bien le Perrault. »
Son Appollon, baillant à bouche close
« Messieurs, dit il, je n'y vois qu'un défaut,
C'est que l'auteur devait les faire en prose » (1).

D'autres auteurs prennent aussi part à ce combat littéraire (2). Palissot trouve les opinions de La Motte dangereuses, car les « paradoxes les plus singuliers y sont exposés de manière à s'en laisser surprendre (3) ». Collé doute que la prose puisse remplacer les vers : « A peine notre poésie a-t-elle assez de force, de nombre et d'harmonie, comment notre prose pourrait-elle atteindre au style élevé et sublime que demande la tragédie (4) ». Et il estime que l'exemple qu'avait fourni La Motte en mettant en prose la première scène de *Mithridate* de Racine, suffit pour le démontrer. La

1. J.-Baptiste Rousseau, *11e Epigramme du second livre*, II, 262.

2. L'ode de La Faye sur l'*Harmonie* était célèbre. Voltaire en admirait un passage, nous le copions d'après Voltaire (I, 79).

« De la contrainte vigoureuse
Où l'esprit semble resserré,
Il reçoit cette force heureuse
Qui l'élève au plus haut degré.
Telle dans des canaux, pressée
Avec plus de force, élancée,
L'onde s'élève dans les airs.
Et la règle qui semble austère
N'est qu'un art plus certain de plaire,
Inséparable des beaux vers. »

3. Palissot, *Mémoires*, II, 49.

4. Collé, *Mémoires*, II, 183.

Harpe pense de même et remarque ingénieusement que cette transcription en prose d'une scène en vers est l'un des meilleurs arguments contre La Motte. Contrairement à l'opinion de ce dernier, elle prouve que les vers sont capables de faire préciser les idées, dès que la prose, qui les rend textuellement, reste raisonnable (1).

Les discussions se prolongent...

L'abbé Trublet qui s'érigea en historien de cette lutte littéraire, fit tout un volume composé de documents pour et contre La Motte. On y trouve des idées de Piron, du P. Tournemine, une lettre inédite de Fénelon à ce sujet, etc.

L'abbé Trublet lui-même se range du côté des partisans du novateur en demandant : « peut-on douter qu'une tragédie en prose ne touchât et n'intéressât, si elle était touchante et intéressante » (2).

Diderot, sans prendre part directement au débat, s'en était aussi occupé. Son vaste programme comprend « la tragédie qui a pour objet les catastrophes publiques » (3). Il ne précise pas, il est vrai, la forme même de ce genre, mais comme dans toute sa théorie il ne parle jamais des vers et qu'il engage plusieurs fois les auteurs à écrire en prose, on peut être convaincu qu'en ce qui concerne la tragédie, il devait de même prôner l'usage de la prose.

1. La Harpe, Lycée, II, 514.

2. L'abbé Trublet, *Mémoires sur les ouvrages et la vie de MM. Fontenelle et de La Motte*, Amsterdam. 1759, p. 347.

3. Diderot, *De la poésie dram.* VII, 308.

Celle-ci gagne de plus en plus de terrain. Beaumarchais dans son *Essai sur le genre dramatique sérieux* dira que le théâtre, qui doit nous montrer les hommes absolument tels qu'ils sont, ne peut tolérer les plus légères libertés au sujet du langage, des mœurs ou du costume de ceux qui y sont mis en scène (1).

Remarquons encore qu'il existe d'autres œuvres et d'autres théories qui, quoique postérieures à la tragédie de Sedaine, résultaient d'une commune disposition d'esprit, préférant par souci du naturel, la prose au vers. Marmontel, par exemple, permet toute liberté à l'auteur tragique, pourvu que « l'oreille ne soit pas offensée » (2), et Mercier exige l'emploi de la prose qui identifie le plus exactement les différentes façons de s'exprimer des personnages sur la scène et dans la vie (3).

A côté des théories, nous voyons les œuvres. Voltaire ne peut que se plaindre :

« Le tragique, étonné de sa métamorphose,
Fatigué de rimer va ne pleurer qu'en prose » (4),

car les œuvres se multiplient d'année en année...

Le Président Hénault par exemple, dans son *François II* (5), cherche à donner « une âme à l'histoire (6),

1. Beaumarchais, *Essai sur le genre dramatique sérieux*, Œuvres complètes, Firmin Didot, p. 1-8.

2. Marmontel, *Eléments de la littérature*, III, 410.

3. Mercier, *Essais sur les genres dramatiques*, p. 301.

4. Voltaire, *Epître au roi de Chine*. II, 655.

5. Cette pièce parut en 1770, parmi les *Pièces de théâtre en prose*, de Hénault. Aucun calendrier de spectacle, ni dictionnaire de théâtre n'en donne la date de représentation. Elle ne fut probablement pas jouée.

6. Cf. l'avertissement de cette tragédie.

en mettant sur la scène des faits véritables et en s'efforçant de leur conserver leur vérité.

Et c'est maintenant l'histoire moderne qu'on représente. Les innovateurs sous le rapport de la forme ne voulaient plus se rattacher à la tragédie classique, non plus que sous le rapport des sujets. Voltaire, en revivifiant les sources des conflits tragiques par l'histoire nationale ou étrangère qu'il introduisit au théâtre, commença une nouvelle tradition, chère désormais, à peu d'exceptions près, à tous les auteurs tragiques. Mercier dépeint les terreurs de la Saint-Barthélémy, en prose, cela va sans dire

Cette dernière pièce nous amène en 1772, deux ans après le *Maillard* de Sedaine.

C'est donc le sentiment général, l'opinion de ceux qu'il estimait et peut-être aussi — avouons-le — la difficulté de s'exprimer en vers qui poussèrent notre auteur, écrivant une tragédie, à délaisser la forme classique.

*
* *

Le sort de *Maillard* ne fut pas heureux, car Sedaine ne parvint jamais à le faire représenter. Ce fut pour lui une vive contrariété, mais aussi un heureux événement : il put ainsi conserver une douce illusion sur la valeur de sa pièce, illusion qu'il aurait vraisemblablement perdue.

Il n'est nécessaire de parler de cette tragédie que pour compléter la liste des ouvrages dramatiques de Sedaine.

Comme sujet, Sedaine prend la révolte du peuple de Paris contre le roi Jean II, en 1358 ; il groupe les événements autour de Maillard et d'Etienne Marcel, le premier, défenseur du roi, le second, prévôt des marchands et chef du parti populaire. Le drame se joue entre ces deux hommes et la victoire de l'un d'eux doit être en même temps la victoire de son parti. Chefs des factions politiques ennemies, certains liens de famille les unissent néanmoins. Le fils d'Etienne Marcel aime la fille de Maillard, Héloïse, qu'on lui a promise pour femme dans un an : promesse tardive car il y a plus d'un an que le jeune homme a secrètement épousé Héloïse dont il a eu d'ailleurs un fils. Cette donnée tragique, semblable à bien d'autres, remplit le début de la pièce en mettant au premier plan le fils d'Etienne Marcel, personnage intéressant par l'amour qu'il ressent pour Héloïse, par son respect pour Maillard et par ses sentiments de devoir filial envers son père qui travaille à leur malheur. Le deuxième acte présente une réconciliation entre Maillard et Etienne Marcel, hypocrite de la part de ce dernier, et nous apprend que le fils du prévôt a changé de camp. Maillard, en effet, vient d'éloigner la date du mariage de sa fille et l'a reportée à des temps plus tranquilles, en exigeant qu'Héloïse se retirât dans un couvent jusqu'à l'époque fixée. Le jeune homme ne peut se résoudre à se séparer de sa femme qu'il veut conserver, même au prix de la vie de Maillard. Il se met donc du complot et, sorti du parti royaliste dont il connaît tous les secrets, on sent qu'il jouera le rôle principal.

Le troisième acte est consacré à la scène du complot, à la harangue de sire Laddit, député du roi de Navarre, attendant en dehors de la ville qu'on lui ouvre les portes, et à la préparation du fils d'Etienne Marcel au rôle qu'il jouera la nuit suivante. Au quatrième acte la situation du jeune homme devient aussi tragique que possible. Il fait preuve d'une surexcitation dont s'inquiète Héloïse. Celle-ci lui pose d'instantes questions auxquelles il ne peut pas se dérober et, oubliant les menaces que lui fit son père au cas d'une trahison, il découvre la vérité à la jeune femme : le plan de tuer Maillard et d'ouvrir la porte Saint-Antoine au roi de Navarre. C'est maintenant à Héloïse de trahir son mari car elle veut sauver son père. Maillard averti n'attend pas les coups qui lui sont destinés, mais court défendre la ville et tuer Etienne Marcel.

Le dénouement a lieu derrière la scène. Au cinquième acte, nous ne voyons que les hommes venus pour tuer Maillard et qui ne le trouvent pas, et d'autres qui reviennent du combat, Maillard triomphant, Marcel fils blessé de la main de son père ; celui-ci, en mourant du coup de Maillard, punit son fils de sa trahison. Le jeune Marcel meurt de sa blessure.

Cette pièce est bien une tragédie. L'intrigue tragique, les confidents, les trois unités, tout y est. On peut même remarquer la difficulté qu'éprouve Sedaine à trouver un lieu unique où puissent se passer ces événements. Cela ne va pas sans invraisemblances, car c'est dans l'antichambre de Maillard que se forme intentionnellement la conjuration.

Il est également difficile d'admettre le mariage clandestin de Marcel fils et d'Héloïse, d'autant plus inimaginable que la jeune femme devient mère à l'insu de son père et dans sa propre maison. Et peut-on accepter une action qui consiste uniquement en trahisons? Etienne Marcel trahit Maillard avec lequel il s'est précédemment réconcilié, Marcel fils trahit Maillard, puis son père, Héloïse trahit son mari.

Seul Maillard reste à l'écart de ces perfidies. Aussi doit-il être le héros de la pièce. Mais il ne l'est pas. Toute l'action et tout l'intérêt reposent sur le jeune Marcel. Celui ci est la vraie cause du dénouement, Maillard ne sert qu'à amener les situations tragiques où il se trouvera.

Ainsi la tragédie de Sedaine ne répond pas à sa donnée, et dès que Marcel fils est devenu le personnage principal, elle perd son type, pour devenir une tragédie de familles basée seulement sur un fond historique.

La prose sentimentale est-elle capable d'exprimer simplement les sentiments des acteurs? Pour en juger, il aurait fallu entendre la pièce sur la scène, honneur qu'elle n'eut jamais (1).

Sedaine résume ainsi le sort de sa tragédie : « J'ai lu aux Français une pièce en cinq actes qui a été reçue il y a six ans, intitulée *Marcel et Maillard*. Elle a été mise trois fois à l'étude et trois fois arrêtée.

1. *Maillard* fut seulement joué sur une scène privée, au théâtre de la Chaussée d'Antin qui appartenait au duc d'Orléans.

Enfin toutes les difficultés étant levées, M. le Garde des Sceaux, que la représentation des ouvrages ne regarde point, s'y est cependant opposé. Il a même défendu que l'ouvrage fut imprimé, sans donner d'autres raisons que celle des Polonais : veto » (1).

Toute une correspondance de Sedaine et des acteurs de la Comédie-Française permet de vérifier l'exactitude de ces paroles. Un document des archives de la Comédie-Française, du 16 janvier 1775, mentionne que *Paris sauvé* « est reçu depuis quatre ans » pour être représenté sur ce théâtre et en donne même la distribution des rôles. Mais des lettres de Sedaine, à dates éloignées l'une de l'autre, prouvent que la tragédie ne fut pas jouée, quoique elle eût été mise en répétitions (2). Sedaine est tenace et nous le savons : il attend donc vingt ans, dans l'espoir de voir sa pièce arriver un jour sur la scène. Il y tient tant qu'il est prêt à la donner au théâtre du Marais.

A lire la correspondance de Sedaine, on a l'impression que ses plaintes sont d'autant plus sincères qu'il ne se rend pas compte de la cause de son échec. On ne la trouve en effet nulle part exprimée exactement.

1. *Quelques réflex.*, *Pix.*, IV, 514.

2. Les archives de la Comédie Française possèdent sur ce sujet des lettres de Sedaine datées du :

23 août 1788,
23 janvier 1790,
1er septembre 1790,
23 juillet 1790,
26 novembre 1791.

Elles sont toutes remplies de plaintes et de récriminations contre l'injustice dont Sedaine est la victime.

L'histoire de la censure théâtrale en France même ne les approfondit pas (1).

Mais comme on discutait alors de la forme même de la tragédie, prose ou vers, comme Lekain avait déclaré « qu'il ne prostituerait jamais son talent à faire valoir la prose » (2), Sedaine accepte cette raison en cherchant à s'expliquer ainsi la cause pour laquelle la porte des Français se fermait devant lui. Cette dernière idée le consolait un peu de son insuccès. Voltaire, en effet, était un adversaire irréductible de la tragédie en prose, et Sedaine devait connaître la lettre du célèbre philosophe dans laquelle il écrivait : « On m'a parlé d'une tragédie en prose qui dit-on aura du succès. Voilà le coup de grâce donné aux beaux-arts.

« Traitre, tu me gardais ce trait pour le dernier » (3).

Sedaine se figura alors que Voltaire avait usé de son pouvoir pour interdire la représentation de *Maillard*

1. M. Hallays Dabot raconte simplement comment les faits se sont passés : « Elle (la censure) mit d'abord l'interdit sur une longue tragédie révolutionnaire empruntée aux chroniques mêmes de la capitale, *Maitlard* ou *Paris sauvé*. Cette tragédie était en prose, ce qui indignait Voltaire et ce qui en rendait l'autorisation moins facile Cette forme, plus à la portée des intelligences les moins éclairées, permet d'entrer dans tous les détails de la mise en scène des agitations populaires et d'en faire un tableau plus brutal et moins abstrait, une peinture moins élevée mais plus entraînante, partant plus dangereuse. » M. de Duras avait été un des promoteurs de l'interdiction de *Paris sauvé*. Victor Hallays-Dabot, *Hist. de la censure théâtr. en France*, p. 104.

2. Grimm, *Corr.*, XV, 353.

3. Ecrite à M. d'Argental le 26 septembre 1770, XIII, 53.

par la seule crainte que son talent et le succès de son œuvre ne fissent à jamais oublier la tragédie classique (1).

Ce n'est que plus tard, quand on alla jusqu'à empêcher la publication de *Maillard*, que Sedaine dut abandonner ses précédentes illusions. Les difficultés qu'il eut à combattre et les 17 années qu'il dut attendre pour voir sa tragédie imprimée (2), l'obligèrent à chercher ailleurs que dans la forme la cause initiale de l'intervention de la censure.

Grimm vit bien vite qu' « on n'offrirait point sans quelque inconvénient sur la scène un Marcel qui mérita bien sans doute sa fin déplorable par tous les crimes, par tous les attentats qu'il commit contre son souverain, mais dont le caractère audacieux rappellerait trop peut-être qu'il ne devint si criminel que parce que Jean II avait manqué de foi à ses sujets » (3) et Sedaine finit par s'apercevoir aussi que le gouvernement ne pouvait entre 1770 et 1780 tolérer la mise en scène d'une émeute populaire, d'un épisode où les conjurés trouvaient des paroles éloquentes pour flétrir leur roi, d'une représentation où le peuple ne rem-

1. Grimm exprime une fois cette idée : « Voltaire à la vérité lui rendait plus de justice. Sans connaître sa tragédie en prose, sur l'idée seule qu'il avait du talent de l'homme, il ne dédaigne pas d'employer son crédit pendant les dernières années de sa vie, pour empêcher cette pièce d'être jouée parce qu'il craignait, non peut-être sans fondement, que son succès ne ruinât la tragédie en vers. » (*Lettres de Grimm à Catherine II*, p. 36).

2. *Maillard* parut chez Prault en 1788.

3. Grimm, *Corr.*, XV, 355.

portait pas encore la victoire, mais seulement à cause d'une trahison.

Dès ce moment, Sedaine prend son parti de l'échec de sa tragédie et ne pouvant la faire représenter ni la laisser imprimer, il la met en circulation pour lui donner ainsi quelque publicité. « Sedaine viendra passer la soirée avec moi et me lira son *Paris sauvé* » écrit Mme du Deffand (1); il en fera la lecture chez les Trudaine (2) ; la pièce plaît et les auditeurs vont jusqu'à la placer au même rang que le *Philosophe sans le savoir* et le *Déserteur* (3). Sédaine la remet même au roi de Suède pendant le séjour que ce dernier fit à Paris et il est curieux de constater que Gustave III fut l'un des plus chauds admirateurs de cette tragédie populaire. « De retour dans ses Etats, ce monarque fit demander le manuscrit de la pièce qui lui fut envoyé » (4). Il poussa l'admiration jusqu'à écrire à Sedaine pour exprimer son sentiment sur la tragédie (5).

1. Mme du Deffand, *Mém.*, II, 404.
2. *Ibidem*, II, 218.
3. *Ibidem*, II, 218.
4. *Spectacles de Paris*, année 1778, p. 109.
5. Lettre du roi de Suède à Sedaine publié par les *Spectacles de Paris*, année 1778, p. 109.

« M. Sedaine, j'ai relu avec le même plaisir et surtout avec le même intérêt votre drame de *Maillard* que vous m'avez envoyé. Les principes de patriotisme dont il est rempli, ne peuvent qu'intéresser vivement ceux qui savent ce que le mot Patrie inspire et surtout ceux qui ont vu la leur approcher de bien près de l'état déplorable où se trouvait la France au temps de Maillard et de Charles V, ne peuvent lire qu'avec attendrissement votre pièce. L'héroïque vertu de Maillard, opposée à la perfidie de son rival,

Voyant *Maillard* ainsi apprécié par un roi, Sedaine adresse son manuscrit à la grande Catherine. Sa dédicace devra dans son esprit le venger des cabales qui ont empêché la représentation de sa tragédie : « Il n'a pas pu dans ma patrie parvenir aux honneurs de la représentation, mais vous voulez bien ordonner qu'il les obtienne sur votre théâtre impérial : le dédommagement est trop précieux pour que je me plaigne de sa première infortune » (1) Catherine II qui aimait Sedaine (2) lut *Maillard* avec plaisir, mais ne poussa pas l'amabilité jusqu'à en ordonner la représentation, comme Sedaine l'espérait.

Et à voir ces monarques goûter ainsi Sedaine et ses ouvrages, on se rappelle involontairement la noblesse applaudissant le *Mariage de Figaro*.

Sedaine n'oublia pas facilement le dépit qu'il avait ressenti à ne pas voir sa tragédie sur la scène; il chercha à se venger en écrivant *Raimond V* ou l'*Epreuve inutile*, pièce toute en allusions à la cabale et

en élevant mon âme, m'a fait le plaisir que j'attends d'une tragédie. Voilà l'effet que fit sur moi votre pièce à la première lecture que vous m'en fîtes à Paris, et celui qu'elle n'a cessé de faire sur moi depuis

J'ai ordonné à mon ambassadeur de vous témoigner ma reconnaissance que je vous ai su de m'envoyer le manuscrit Sur ce, je prie Dieu, qu'il vous ait, M. Sedaine, dans sa sainte garde. Fait à Stockholm, 28 novembre 1775. Signé : Gustave

1. Sedaine usa de cette lettre comme d'une préface à l'édition de *Paris sauvé*.

2. Catherine II écrivait à Grimm (*Lettres de Catherine II à Grimm*, p 146) : « Après la plume du patriarche, il n'y en a point que j'aime tant à suivre que celle de Sedaine ».

à l'injustice de la censure. « Il y montrait un prince circonvenu par son ministre et sa maîtresse, ne pouvant rien faire de ce qu'il désire, ne réussissant même pas à obtenir que l'on joue une comédie qu'il a envie de connaître, mais qui déplaît à son entourage. Il est inutile de dire que M. de Duras ne se laissa pas mettre en scène et que *Raimond V* subit le sort de *Maillard* » (1).

Au début seulement, car quelques années plus tard la nouvelle pièce subit l'épreuve de la scène, mais ce fut une « épreuve inutile » ; joué deux fois, les 22 et 26 septembre 1789 (2), elle « fut accueillie avec la plus grande défaveur » (3). Et on ne fit ainsi que lui rendre justice. Le sujet déjà n'en était pas heureux. Bâtir une pièce en 5 actes sur la réception ou la non-réception d'une autre pièce et vouloir lier à une idée dramatique si frêle, des dialogues de circonstances, des discussions politiques et sociales, cela nécessitait une vivacité d'esprit qui seule aurait pu suppléer à tout ce qui manquait à l'action, par des saillies spirituelles, par la peinture d'une critique fine et malicieuse. Mais nous savons qu'on ne pouvait pas les trouver chez Sedaine et la pièce reste une froide et ennuyeuse discussion.

Raimond V (4), comte de Toulouse, s'est laissé

1. Hallays-Dabot, *Hist. de la censure th. en France*, p. 105.

2. Voir le tableau des soirées de Sedaine à la Comédie-Française p. 337.

3. C. G Etienne et A. Martainville, *Histoire du Théâtre français*, p. 35.

4. Cette pièce n'a pas été imprimée ; le manuscrit se trouve aux

dominer par ses courtisans ; ceux-ci usent de leur pouvoir pour écarter de lui tout ce qui pourrait le rappeler aux devoirs et aux droits de son sang. Les troubadours sont bannis de Toulouse : « causeurs éternels, précepteurs des princes et de leur cour, c'étaient des leçons sans fin, des réflexions insupportables » (I, 7) et seuls peuvent affronter le comte ceux qui disent « des vers pour complimenter ceux qui entrent en place et des satires contre ceux qui en sortent » (I, 2).

Constance, comtesse de Boulogne et veuve, cousine de Raimond, qui passe quelque temps chez lui, veut le libérer de ces influences funestes. Une comédie qu'elle a écrite et qu'elle veut faire jouer sur la scène de la Cour, lui permettra de prouver au comte le peu d'autorité qu'il possède en son propre château. Sa main qu'elle offrira à son cousin sera le prix de sa reconnaissance. De là, lutte entre les courtisans, le référendaire, le sénéchal et l'intendant d'une part, et de l'autre le comte, la comtesse et Gavaudan, ancien troubadour qui accepte la paternité du drame en question, Constance ne voulant pas dévoiler qu'elle en est l'auteur. Le drame est semé de maximes sur les devoirs des rois, maximes qu'on récite sur le théâtre, et sa situation en général est une leçon pour ceux qui sont sur le trône ; la plus grande partie de *Raimond V*, les deuxième, troisième et quatrième actes, sont donc

archives de la Comédie-Française. Elle a été analysée avec précision par M. Rey, *Vieillesse de Sedaine*, p. 5-11.

uniquement composés de discussions abstraites. On lit des passages de la pièce combattue (ils sont en vers), on les commente, on les analyse, on les rejette enfin... En outre, les dissertations philosophiques de Gavaudan prennent tant de place qu'on désire, vainement d'ailleurs, quelque action aussi peu intéressante qu'elle pût être. Les rois perdent leur cause, car les courtisans ont de leur côté une hardiesse sans limite. Ils forcent Gavaudan à se retirer, et, tous les moyens ne suffisant pas, ils iront jusqú'à brûler le théâtre pour empêcher à tout prix la représentation de la pièce dont ils craignent les conséquences.

Après l'analyse de *Raymond V*, une question se pose : à quel genre dramatique la pièce appartient-elle véritablement, car on ne peut s'en rendre compte à première vue ; puis ne pourrait-on pas trouver quelques autres œuvres dans l'histoire du théâtre, auxquelles il serait possible de la rattacher ?

La forme de *Raymond V*, comme d'ailleurs son sujet, semblent l'isoler parmi la production littéraire. Pourtant, avec quelque réserve et en ne tenant pas compte de son type particulier (1), il présenterait peut-être quelques points de ressemblance avec *Le Prince travesti* de Marivaux.

La première analogie serait la difficulté de classer ces deux pièces, difficulté qu'éprouvait Larroumet au sujet du *Prince travesti*. « Ce n'est pas simplement — disait ce dernier — une comédie héroïque, car les per-

1. *Raimond V*. est écrit alternativement en vers et en prose.

sonnages, quoique de condition très élevée n'ont rien de conventionnel ni de trop éloigné de la vie réelle ; ce n'est pas une comédie historique, car le sujet purement imaginaire, n'emprunte à l'histoire que des noms. Ce serait plutôt une tragi-comédie par le rang des personnages, l'intérêt saisissant de plusieurs situations et le dénouement heureux de l'intrigue. Mais, en somme, personne n'y meurt et l'intérêt ne va pas jusqu'à l'élément tragique par excellence, la terreur. C'est une sorte de drame à la manière romantique, sans coups d'épée, sans déclamation ni enflure, une pièce à part, à laquelle rien ne saurait être comparé dans l'ancien répertoire, ni peut-être dans le répertoire moderne » (1).

Larroumet essaye de la rapprocher du drame romantique en remarquant que *Le Prince travesti* est taillé « sur le patron devenu commun, pour ne pas dire vulgaire, depuis les chefs-d'œuvre de Victor Hugo » (2).

L'éminent critique n'a pas pensé à *Raymond V*.

On peut déjà s'en convaincre en observant que ces phrases qui caractérisent *Le Prince travesti* peuvent s'appliquer presque mot pour mot à la pièce de Sedaine. Et cela nous paraît une indication — aussi vague soit-elle — sur le genre de *L'Epreuve inutile*.

De plus, le cadre de l'action dans l'une et l'autre des deux œuvres est une petite cour de prince, cour inconnue comme le sont ses régents eux-mêmes. Car le

1. Larroumet, *Marivaux, sa vie et ses œuvres*, p. 282-283.
2. *Ibidem*, note de la page 283.

nom de Raymond V, ne nous en dit pas plus que le seul titre de princesse que possède l'héroïne de Marivaux. Nous savons seulement que c'est au moyen âge que se passent les événements mis à la scène par les deux auteurs : « L'étrange et redoutable aspect sous lequel se montre l'amour chez la princesse, souveraine absolue, femme impérieuse et violente » (1), indique suffisamment cette époque lointaine ; les troubadours qui jouent un si grand rôle à la cour de Raymond V, nous fournissent également une date approximative.

L'action, dans les deux pièces, après avoir subi maintes difficultés qui ont servi à approfondir l'intrigue, se dénoue d'une façon heureuse.

Ces coïncidences, purement extérieures, peuvent permettre de rapprocher les deux œuvres en question. Mais on peut faire entre elles d'autres comparaisons encore qui pourraient prouver leur ressemblance non seulement comme genre de pièce, mais même comme tendance sociale des deux sujets.

L'intrigue n'y est, dans l'une comme dans l'autre, que prétexte à faire une satire de la Cour et du gouvernement. Chez Marivaux, l'action consiste dans les fourberies d'Arlequin, gagné par Frédéric, ministre ambitieux et malhonnête ; le personnage de Frédéric luimême montre l'influence nuisible et le peu de valeur morale de la Cour ; par contraste, le Prince travesti et le roi de Castille sont des modèles de bons et justes

1. Larroumet. *Marivaux, sa vie et ses œuvres*, p. 290.

souverains. Chez Sedaine nous avons aussi l'image des perversités d'une cour et en face des lâches courtisans et du faible prince, se trouvent Gavaudan et Constance. Les deux auteurs se rencontrent donc même sur le terrain des opinions.

Par contre, une différence capitale distingue les deux pièces, tout au moins dans leur valeur artistique : *Le Prince travesti*, œuvre conçue dans le calme, exprime des idées générales qui quoique d'une satire grande et forte n'empiètent pas sur le côté artistique ; aussi peut-il être rangé parmi les « chefs-d'œuvres » de Marivaux (1). *Raymond V* n'est qu'un pamphlet écrit à la hâte et dans une idée de vengeance, et il reste l'une des productions les moins intéressantes de Sedaine.

Mais si, comme nous l'avons vu, *Raymond V* présente de nombreuses ressemblances avec *Le Prince travesti*, pièce que Larroumet déclarait unique en son genre, il semble impossible de rapprocher l'ouvrage de Sedaine de toute autre œuvre dramatique.

Ce triste pamphlet, car « on a bien reconnu dans le rôle du grand référendaire, quelques traits de l'ancien Garde des Sceaux, M. de Miromesnil, dans celui du premier chambellan, feu M. le maréchal de Duras, dans celui de l'intendant, M de la Ferté » (2) ce pamphlet où des morceaux écrits en prose alternent avec d'autres écrits en vers, appartenant soi-disant à la comédie dont on parle, cet « opéra comique sans musique », ce « monstre » (ces expressions sont de

1. Larroumet, *Marivaux, sa vie et ses œuvres*, page 284.
2. Grimm, *Corr.*, XV, 527.

M. Rey) ne pouvait sans doute pas faire figure sur la scène.

D'autant plus qu'en 1789, date de la représentation de *Raymond V*, des intrigues de courtisans devaient peu impressionner le public en comparaison avec la révolte du peuple qui commençait à gronder.

Maillard et *Raymond V* n'ajoutèrent donc rien au renom de Sedaine : ils lui procurèrent néanmoins quelques sommes d'argent, dont il trouva bientôt l'emploi.

Grimm eut ici l'occasion de prouver à Sedaine la grande amitié qu'il lui portait ; il chercha et parvint à fixer sur notre auteur l'attention bienveillante de Catherine II. Une abondante correspondance en fait preuve (1).

Encouragé par l'impératrice de Russie, Sedaine lui envoie sa dernière tragédie espérant obtenir « l'honneur d'être représenté sur le théâtre royal de Saint-Pétersbourg. » Mais ce qui est d'un comique piquant c'est qu'à la Cour de Catherine II se répètent précisément les situations exposées dans la pièce. La Cour de l'impératrice et principalement le chancelier Betsky (2)

1. M. Rey, dans sa *Vieillesse de Sedaine*, cite *in extenso* les passages des lettres de Grimm et de Catherine II, qui peuvent nous intéresser par rapport à Sedaine. Il est donc inutile de les répéter ici ; nous avons déjà rappelé à d'autres occasions la publication de cette correspondance.

2. « L'homme de la cour, chargé de la direction de ces spectacles, crut y voir une satire personnelle contre lui, et la bonté souveraine, pour ne pas l'affliger, finit par renoncer à en demander la représentation ». Grimm, (*Corr.*, XV, 528.

s'opposent à la représentation de l'œuvre de Sedaine malgré la volonté affirmée de la tzarine qui doit céder devant les objections de son entourage. Douze mille livres et la permission de dédier *Maillard*, enfin imprimé, à Catherine, dédommagèrent Sedaine de cette déception. Il reçut en outre la commande d'une comédie qui fut acceptée et jouée à Tsarskoië-Sélo le 28 avril 1781 (1). Mais nous ne connaissons ni la comédie, car le manuscrit ne nous en est pas parvenu, ni même son titre. On suppose que c'était *Le Journaliste*, car *Le Journal des fourriers* de la Cour de Russie mentionne une comédie d'un pareil titre, jouée à une date correspondante et qui se rapproche aussi du titre *Journalistes* que porte une des pièces qu'énumère Mme de Vandeuil, comme ayant été trouvées dans le portefeuille de Sedaine (2).

Grâce à ces « pièces russes » — épithète que leur a donnée Mme de Vandeuil — Sedaine devint possesseur d'une petite fortune : outre les 12.000 livres qu'il reçut pour *Raymond V*, il en obtint 8.000 pour *Maillard* ; le roi de Prusse, d'autre part, lui avait envoyé 50 louis. C'est alors que Sedaine s'établit à Saint-Prix. Le repos lui est désormais assuré et le bonheur même, car si ses deux dernières pièces lui ont apporté quelques déceptions, l'année 1784 approche et avec elle le triomphe de *Richard Cœur de Lion* et deux ans après son fau-

1. Lettres de Catherine II à Grimm, p. 204.
2. Rey, *Vieillesse de Sedaine*, p. 19.

teuil à l'Académie. Sedaine peut mourir tranquille (3).

3. *Raimond V* termine la liste des ouvrages de Sedaine Mme de Vandeuil cite, outre celles qui ont été déjà mentionnées dans cette étude, les œuvres suivantes : *La trompe nocturne, Célestin, Robert, Gil Blas,* en quatre actes, *Marion et L'Amoureux goutteux.* (Grimm, *Corr.*, XIV, 246). On a attribué la destruction, où tout au moins la dispersion de ces manuscrits, à l'un des fils de Sedaine, Henri. (Rey, *Vieillesse de Sedaine,* p. 110).

CHAPITRE IX

SEDAINE ÉCRIVAIN.

On connaît l'opinion de Sedaine sur la nécessité d'un bon plan, sur le choix des caractères, sur la création des situations, circonstances dont lui semble dépendre, en premier lieu, la valeur d'une pièce de théâtre. Aussi s'exprime-t-il nettement sur la nécessité de « cet art qui ne s'apprend pas, cet art qui donne aux incidents l'ensemble, le ton et les accords de la nature et du cas fortuit ; voilà les points sur lesquels j'appréhendais une juste critique et sur lesquels il faut juger un ouvrage de théâtre ; le style vient ensuite » (1).

Jamais auteur ne se fit une théorie mieux appropriée à ses propres forces, si toutefois il y a là une théorie et non pas une défense.

Admiré de tous, loué souvent au-dessus de son mérite, Sedaine, pendant sa vie, n'a vraiment supporté

1. Avertissement du *Jardinier et son seigneur*, p. 6, de l'éd. Paris, Cl. Hérissant, 1761.

de critiques que pour son style. C'est le style qui le fit échouer quatorze fois dans sa candidature à l'Académie et, quand il y fut nommé, c'est encore son style que l'on guettait dans son discours de réception. Admis au milieu de ces puristes, il se fit modeste, sans essayer de se hausser à la situation :

« J'avoue — dit-il — que les reproches qui m'ont été faits ont été justes, eussé-je dans ma conscience des raisons à leur opposer ». Voilà une phrase du discours de réception de Sedaine qui courait alors la ville accompagnée d'un geste d'indulgence, mais aussi d'un sourire ironique (1).

L'Académie, gardienne constante de la langue, occupée, au XVIIIe siècle comme toujours, de travaux linguistiques, et défenseur des tendances conservatrices dans le mouvement grammatical (2), devait user d'une grande indulgence envers celui qui était si peu préparé à collaborer soit aux *Observations critiques*, soit à la préparation de la *Grammaire*, publications qu'elle se proposait de rédiger (3). Les maîtres de la langue en apprenaient les lois et les beautés en commentant et en analysant les grands poètes et écrivains de l'époque classique ; ils ne pouvaient certes pas se contenter de la manière de s'exprimer de Sedaine, eux qui trouvaient même chez les modèles des défauts et des tournures de phrases peu poétiques ou impropres au génie de la langue, comme le faisait

1. Grimm, *Corr.*, XIV, 374.
2. François, *Grammaire du purisme*, p. 136.
3. *Ibidem*, p. 62.

Voltaire à propos de Corneille, Olivet de Racine et Bret de Molière (1). Et ils déploraient en général la décadence de la langue au XVIII[e] siècle, l'expliquant comme une conséquence naturelle de ce que sa beauté était arrivée à son point culminant au siècle précédent et se rendant compte que de telles époques ne se recommencent pas (2).

Ils ne pouvaient donc que souffrir en faisant si exactement cette constatation chez Sedaine.

Mais les puristes n'étaient pas les seuls représentants du mouvement linguistique de l'époque, comme le « bon usage » n'était plus, au XVIII[e] siècle, l'unique critérium de la valeur du style d'un écrivain. Le mot étant le même, l'idée représentée par le « bon usage » était changée. Tandis que chez Vaugelas « la langue écrite devait rester dans une dépendance de la langue parlée » (3), au siècle qui nous intéresse la langue écrite prenait, peu à peu, le dessus et se déclarait dépendante non du bon goût, mais de la logique et de la raison (4) qui sont à la base de toutes les grammaires modernes. De ce moment, les Philosophes commencent à régner sur la langue comme sur toutes les autres manifestations de l'esprit humain, et ce sont eux qui furent en somme les législateurs grammaticaux dans la seconde moitié du XVIII[e] siècle (5).

1. François, *Gramm. du purisme,* p. 116, 117, 121.
2. *Ibidem,* p. 129, 130.
3. *Ibidem,* p. 140.
4. *Ibidem,* p. 166.
5. Gohin, *Les transformations de la langue au XVIII[e] siècle,* p. 22.

L'évolution générale des idées ne fut pas sans influencer la langue. Des idées nouvelles réclament des mots nouveaux (1); les classes récemment admises dans l'ensemble de la société y apportent leur langage ; les voyages, le développement des arts et métiers et de la science, élargissent l'horizon de la pensée et étendent le vocabulaire. Le siècle ayant quelque peu remplacé le culte du « beau » par le culte de l'homme, cherche tout naturellement à fournir à la pensée des expressions nettes et précises aux dépens de leur côté artistique (2).

Rousseau, par exemple, qui fut un grand réformateur de la langue, Diderot, Bernardin de Saint-Pierre, s'efforcent de parler clairement et, dans ce but, créent des néologismes (3). C'est une compensation à la sécheresse de leurs expressions. Leurs tendances linguistiques, qu'on s'explique très bien par leur tour d'esprit nouveau, leur font admettre que la langue s'écarte du « bon usage » si elle est entraînante, imprégnée de sentiments, et les poussent à critiquer les puristes, juges froids et raisonneurs (4).

M. Gohin cite un passage de Restif de la Bretonne, pris dans une de ses préfaces (Préface du *Paysan et de la paysanne pervertis*), très intéressant pour le mouvement dont nous parlons. « Que les petits puristes critiquent, s'ils l'osent, et le style et les détails ; tout

1. Gohin, *Les transform. de la langue*, p. 33.
2. *Ibidem*, p. 22.
3. *Ibidem*, p. 47.
4. *Ibidem*, p. 57.

cela part du cœur et ils ne le connaissent pas ; ils n'ont que de l'esprit » (1). Cette phrase, Sedaine aurait pu l'écrire en tête de son œuvre.

Manquant de culture littéraire, Sedaine ne parvint jamais à se rendre maître de la forme ; son peu de connaissances, malgré une certaine expérience, l'isola complètement de tous ceux qui en étaient soucieux et le mit en butte aux attaques des puristes et des novateurs.

Les premiers ne lui pardonnaient pas l'insouciance de la pureté des expressions ; il impatientait les seconds par son langage terne, banal et sans relief.

Une simple analyse de son vocabulaire nous montrera le rôle très effacé qu'il occupe dans le mouvement linguistique du XVIIIe siècle.

Les deux premiers actes du *Philosophe sans le savoir*, relus à ce point de vue, fourniront quelques arguments (2).

Ils n'offrent que des mots communs, verbes, substantifs, adjectifs, adverbes même, tous pris dans la langue moyenne et courante et presque tous acceptés et admis par le *Dictionnaire critique de la langue*

1. Gohin, *Les transform. de la langue*, p 57.

2. Nous avons choisi comme guide dans cette critique de la langue de Sedaine le *Dictionnaire critique de la langue française* de Féraud, qui s'applique de mentionner, à l'occasion de chaque mot, sa valeur sous le triple rapport de son époque, de son usage et même de la considération dont il jouit à l'Académie. Tout le dépouillement des pièces de Sedaine, au point de vue linguistique, présenté dans ce chapitre, est fait à l'aide de ce dictionnaire, indiqué par MM Gohin et François, comme un des outils de travail les plus complets pour le XVIIIe siècle.

française de Féraud. Relevons néanmoins les quelques expressions de ces deux actes qui ne sont pas en concordance complète avec Féraud.

Ce sont : *accords* pour accordailles (« c'est ce soir même les *accords* de sa fille », I, 2) ; *habit* qui se répète quelquefois quoiqu'il soit, selon Féraud, d'un usage très familier (« je voudrais que vous vissiez Mademoiselle avec ses *habits* de noces », I, 3) ; *marche*, improprement employé à la place de degré (« descendez trois *marches* et montez-en cinq », I, 4) ; *superficie* de la terre au lieu de surface de la terre qui serait correct (« nous sommes sur la *superficie* de la terre autant de fils de soie... », II, 4) ; *arrogance* n'existe pas chez Féraud qui ne donne que l'adjectif arrogant en faisant remarquer sa vulgarité (« ils — les domestiques — sont d'une *arrogance* », II, 10).

Les tournures de phrases et les locutions qu'on rencontre dans ces deux actes, sont de même banales et sans originalité propre, et si peu nombreuses qu'on peut les citer presque toutes ; elles donneront une idée exacte de la qualité du style de Sedaine :

« Se payer d'une raison » (« je ne me paye pas de cette raison là », I, 1) ; « manger quelqu'un des yeux » (« il la mange des yeux », I, 3) ; « recevoir la santé de quelqu'un » (« je veux recevoir leur santé et boire à la leur », I, 4) ; « perdre de vue une idée » (« ne perds jamais de vue, ma fille, que la bonne conduite... », I, 11) ; « avancer en âge » (« plus vous avancez en âge, plus vous extravaguez », I, 12) ; « faire cabale » (« si vous me trompez, je ferai cabale », II, 4) ;

« être le jouet des circonstances » (« lorsqu'un homme entre dans le monde, il est le jouet des circonstances », II, 4) ; « prendre en affection » (« un bon Hollandais... me prit en affection », II, 4) ; « laisser sortir le bien de ses mains par nécessité » (« tous les biens que la nécessité de servir le prince avait fait sortir des mains de vos ancêtres », II, 4) ; « tenir à ce qui a de mieux » (« il y a peu de maisons qui ne tiennent à vous », II, 4) ; « être vif sur un article » (« une femme qui a bien plus de vivacité que vous sur cet article » II, 6) ; « entendre l'honneur » (« c'est de l'honneur mal entendu », II, 6) ; « faire un train » (« ses domestiques font un train », II, 10).

Ces exemples tirés de l'une des pièces les mieux écrites de Sedaine prouvent combien son style était peu pittoresque et peu imaginé. Une simple expression lui suffisait, car il ne mettait dans la bouche de ses personnages que le langage le plus communément employé.

Tant qu'il ne s'agit que de prose, on peut s'en contenter ; mais dès que l'auteur, avec de tels procédés, se tourne vers la poésie, celle-ci s'en ressent beaucoup. Elle reste lourde comme la prose, ayant perdu sa clarté et n'ayant rien acquis comme richesse d'expression.

Une pièce en trois actes, la plus poétique peut-être comme sujet, écrite tout entière en vers — nous parlons d'*Aucassin et Nicolette* — présente à peine quelques métaphores ou locutions, toutes aussi banales que celles du *Philosophe sans le savoir* : « braver le fer

et le feu » (« si je brave jamais et le fer et le feu », I, 2); « flatter l'ivresse » (« crois-tu mon cœur privé d'honneur, au point de flatter ton ivresse », I, 4); « payer sa dette à l'amour » (« à votre âge, autrefois, à l'amour j'ai payé ma dette », II, 8); « faire gambade » (« j'étais bien près de faire la gambade », II, 7); « conter fleurette » (« que dit sire Aucassin en vous contant fleurette », I, 6). On y trouve des tournures soi-disant poétiques pour rendre le personnage de Nicolette ou d'Aucassin : Fleur des champs (« Nicolette est la fleur des champs », I, 5); « espérance de mon cœur » (« espérance de mon cœur, Aucassin », III, 1); la beauté des yeux de Nicolette est telle qu'il semble que ses yeux éclairent la forêt :

« Tout en vous regardant sa prunelle étincelle... » (II. 10).

Les comparaisons sont vieillies ; l'amour est comparé à un torrent ou à un cheval fougueux :

> « On détourne un torrent qu'on ne peut arrêter.
> On fatigue un coursier difficile à dompter » (II. 7).

Nicolette est plus blanche qu'un lis :

> « Les lis vous paraîtraient moins blancs,
> Si vous regardiez Nicolette » (I. 5).

Les tendances rationnalistes qui s'introduisent alors même dans la poésie, en supprimant une grande part du pittoresque de l'expression et en réduisant de beaucoup les métaphores des poètes (1),

1. Gohin, *Les transform. de la langue*, p. 101.

permettent de comprendre comment des auteurs d'une technique si faible, comme Sedaine, devenaient poètes-versificateurs, mais elles ne l'excusent pas. Beaucoup de couplets, non seulement manquent de tout charme poétique, mais trahissent encore les grandes difficultés que Sedaine éprouvait à s'exprimer en vers.

A lire ces couplets, on pourrait regretter sincère- « les raisons » mentionnées dans son discours de réception à l'Académie qui l'obligèrent à négliger son style, si on ne sentait pas que la seule raison qui le guida fut l'impossibilité de faire mieux. D'autant plus qu'on voit chez lui, quoi qu'il dise, une préoccupation incessante de la langue comme la critique du « genre poissard » de Vadé nous en donne la preuve. Sedaine se fait aussi des règles de style dans le « Vaudeville », dont toute une partie est consacrée à l'expression.

Il dit que :

> « Il est un choix de syllabes heureuses
> Qui dans leur marche, agréables, nombreuses,
> Ont une chute, ont un accord touchant » (1).

puis il recommande :

> « Fuyez aussi ces rimes redoublées,
> Qui ne font voir, durement accouplées,
> Que le goût faux qui les a rassemblées » (2).

Cela nous montre que Sedaine méditait souvent sur

1. Vaudeville, *Recueil de poesies*, II, 164.
2. *Ibidem*, II, 167.

la forme extérieure de ses ouvrages qui, avec une apparence de première esquisse, quelquefois heureuse, étaient l œuvre d'un travail assidu et appliqué. Mais dans son œuvre tout entière il y a beaucoup de passages qui n'en portent pas la marque et où « ces mots si heureux qu'il semble que lui seul sache trouver » (1) ne suffisent pas, des passages exigeant une forme plus finie, plus poétique ou plus élégante, des couplets enfin qui trahissent la lutte de l'auteur avec la forme, et une lutte infructueuse.

On se heurte trop souvent à des vers comme ce désir de Félix :

« Je travaillerai,
Je vous nourrirai,
Et je vous rendrai... » (2),

ou à tous les couplets des vaudevilles de ses opéras comiques que nous ne citons même point tant ils sont nombreux, car Sedaine, soucieux conservateur d'une vieille coutume, les donnait toujours à la fin de chacune de ses pièces.

Mme de Vandeuil nous trace en quelques lignes le tableau des tribulations de l'auteur impuissant, obstiné et soi-disant satisfait de lui devant le monde, mais une fois seul, torturé de doute et d'inquiétude sur la valeur de son style. « Une chose particulière, dit-elle, de la tournure de tête de Sedaine était l'examen scrupuleux qu'il faisait du style de tous les écri-

1. Grimm, *Corr*, XV, 9.
2. *Félix* (III, 9).

vains de son siècle. Il les épluchait avec une sévérité rare et dénichait une faute de français dans Voltaire ou dans Buffon. Ces découvertes le rendaient heureux, elles le réconciliaient sans doute avec ses propres négligences, le consolaient du moins de celles qu'on ne cessait de lui reprocher » (1).

Pauvre joie que de s'excuser de ses fautes en les trouvant chez les autres.

Mais c'est inutilement que Sedaine cherchait à se défendre et de cette manière. Sa vie seule parlait pour lui. Son éducation, interrompue à l'âge de treize ans, empêcha sans doute l'épanouissement de toutes les ressources de son talent et il faut admirer son ardeur et ses efforts qui l'aidèrent à combler une grande partie des lacunes de son instruction.

Il est cependant curieux qu'une application spéciale, toute une vie d'écrivain, ne parvint pas à le rendre maître de la langue et presque de la grammaire. Il faut bien remarquer en effet qu'en parlant de Sedaine et de sa façon d'écrire, le mot « style » est impropre, et ce qui choque chez un homme de lettres, c'est d'y trouver des barbarismes, des obscurités, des fautes de grammaire qu'une longue pratique arrive ordinairement à faire éviter.

Les quelques couplets que nous choisissons peuvent être cités comme des types d'expression incorrecte et contre lesquels aussi La Harpe et Nougaret ne se lassaient pas non plus de s'acharner. Ce sera vérifier en même temps la justesse de leurs attaques.

1. Notice de Mme de Vandeuil, Grimm. *Corr.*, XVI, 244.

Par exemple :

« Le bonheur est de le répandre,
De le verser sur les humains,
De faire éclore de vos mains
Tout ce qu'ils ont droit d'attendre ».

Voilà une définition du bonheur selon le Roi (*Le roi et le fermier*, III, 12) qui est peu claire.

Et les couplets du vaudeville de *Rose et Colas*.

Colas. — « Ah ! mon père
Vous n'aviez tout au plus que vingt ans,
Quand ont fit votre mariage ;
Au lieu d'un vous aurez deux enfants :
Soyez sûr que dans notre ménage
Si votre bien dépend de moi,
Vous, le vôtre, de ma future,
L'amour, l'amitié, la nature,
Deviendront pour nous une loi. »
Rose. — Il m'est cher, vous, mon père, encore plus :
Si nos jours ne coulaient ensemble,
Ses désirs seraient superflus ;
Même nœud nous nuit, nous rassemble ;
Et nos enfants auront en moi,
Pour vous, la leçon la plus sûre ;
L'amour instruirait la nature.
Si jamais j'oubliais sa loi. »

Et tant d'autres où les phrases mal liées ensemble, où les mots, dans un sens qui ne leur est pas propre, forment un galimatias difficilement compréhensible.

Parler en pareilles circonstances du rythme et de la rime est tout au moins déplacé.

Cependant on ne pourrait pas dénier à Sedaine le mérite incontestable d'avoir exprimé sur la scène,

avec beaucoup de naturel, les sentiments de personnages réels. Il fut le premier à les faire « parler » en évitant de leur faire débiter des tirades invraisemblables. « Cela n'est pas écrit, mais cela est parlé », s'écrie Diderot (1), après *Le Philosophe sans le savoir*, et certes, il ne se trompe pas.

Cette qualité différencie de plus le drame de Sedaine de toutes les œuvres du même genre qui avaient précédé la sienne.

Sedaine manquait un peu de poésie pour l'opéra comique, mais dans le « nouveau genre » il ne lui fallut qu'une expression simple et naturelle, dont son talent était capable ; ce qui est curieux, c'est qu'en écrivant son drame, il a conservé la liberté d'expression permise à l'opéra comique.

Cette liberté, il ne l'oublie que rarement lorsque, par exemple, la fougue de son *Philosophe* l'entraîne trop loin.

La grande tirade contre le duel peut être considérée comme un écho lointain des dissertations sociales de Dorval. On peut voir qu'elle leur ressemble quelque peu : « Fouler aux pieds la raison, la nature, et les lois ! Préjugé funeste ! Abus cruel du point d'honneur ! Tu ne pouvais avoir pris naissance que dans les temps les plus barbares, tu ne pouvais subsister qu'au milieu d'une nation vaine et pleine d'elle-même, qu'au milieu d'un peuple dont chaque particulier compte sa personne pour tout et sa patrie et sa

1. Diderot, Lettre à l'abbé Le Monnier, XIX, 360.

famille pour rien. Et vous, lois sages, vous avez désiré mettre un frein à l'honneur ; vous avez ennobli l'échafaud ; votre sévérité a servi à froisser le cœur d'un honnête homme entre l'infamie et le supplice » (III, 8).

Le Philosophe caractérisant l'état du négociant s'exprime aussi avec une certaine emphase. Il nous dit : « Quel état, mon fils, que celui d'un homme qui d'un trait de plume se fait obéir d'un bout de l'univers à l'autre ? Son nom, son seing, n'a pas besoin, comme la monnaie d'un souverain, que la valeur du métal serve de caution à l'empreinte, sa personne a tout fait; il a signé, cela suffit » (II, 4).

Mais ce ton emphatique n'est qu'une exception. Sedaine dédaignait généralement la tournure de phrase finie et travaillée, sonore dans un livre mais déplacée dans la conversation. Il sacrifiait la variété de la forme, car l'homme, dans son émotion, ne cherche pas ses mots : il les jette aussi facilement qu'ils lui viennent à l'esprit; s'il se répète, tant pis, il n'a plus la possibilité de s'analyser, et s'il communique son trouble à d'autres, ceux-ci, à leur tour, deviennent indifférents à la forme... Voilà peut-être ce à quoi pensait Sedaine en laissant échapper des phrases brèves et fortes, souvent interrompues par un geste. On cite souvent la douloureuse exclamation de Vanderk père, apprenant le prochain duel de son fils : « Je me suis couché le plus tranquille, le plus heureux des pères, et me voilà... » (III, 6).

La phrase ainsi inachevée et ouvrant le champ à

toutes les suppositions, présente une grande force d'expression. Elle est vraiment faite de « l'éloquence la plus vigoureuse sans l'ombre d'effort ni de rhétorique » (1).

Souvent même l'émotion enlève toute faculté de parler : on ne jette qu'un cri, on ne fait qu'un geste, la situation dépasse tout ce qu'on pourrait dire. Les personnages poussent alors de longues exclamations.

Frédéric, par exemple, en apercevant chez lui son amante Clitie, s'écrie dès qu'il la voit : « Clitie... Madame... Ah ciel ! quoi, vous ! vous Madame !... Non, non... Guillaume, Ah !... Madame !... (2) ».

Et Clémentine en retrouvant Horace son père, après tant d'années de séparation :

Clémentine. — « Ah ! voilà mon père !

Horace. — Ah ! ma fille ! quoi ! tu es rendue à ma tendresse. Ah ! ciel ! j'oublie tous mes maux...

Clémentine. — Ah ! mon père, que je suis heureuse !

. . . .

Clémentine. — Ah ! mon père !

Horace. — Ah ! ma fille !... » (3).

Autant d'interjections que de mots... Mais si ces mots sont bien trouvés, si l'auteur les a sentis lui-même en les écrivant, ils touchent par leur sincérité... L'histoire des pièces de Sedaine le prouve.

M. Rey a sans doute raison en critiquant les effusions des amoureux de ce théâtre, réduites à un cri :

1. Lettre de Diderot à Grimm, Grimm *Corr.*, VI, 441.

2. *Le Faucon*, sc. 4.

3 *Le Magnifique*, III, 13.

« Ah ! Lise... Ah ! Dorval... — Ah ! Marie... Ah ! Melktal —, Ah ! Thérèse... Ah ! Félix ! Et pour remercier un bienfaiteur qui les unit, Félix et Thérèse à eux deux, n'ont qu'une parole : Ah ! Monsieur (1) », car l'abus de chaque manière, surtout d'une manière si primitive, ne peut être heureux. Mais qu'on se rappelle ces tirades d'amoureux, dénuées de toute sincérité, qui chaque soir se débitaient au Théâtre-Français dans une quarantaine d'alexandrins ou dans un morceau de prose d'égale longueur, on reconnaîtra que cette pauvreté d'expression, mais avec les sentiments qu'elle représentait chez Sedaine, valait au moins autant qu'une prolixité toute conventionnelle. Et comme réactif contre un système usé elle avait encore l'avantage d'ouvrir le champ à un nouveau genre d'expression.

Sedaine lance quelquefois à dessein des couplets dont la tournure saccadée déplaisait aux puristes.

Ceux-ci n'admettaient pas une forme, dont le sujet, changeant à tout instant, n'avait pas la régularité qu'on peut exiger de la poésie. Ils ne voulaient point voir le rapport de ces couplets avec la situation des personnages et niaient que ce langage entrecoupé pût trahir l'état d'une âme qui, trop émue, ne pouvait pas suivre le fil ininterrompu de ses pensées :

Louise, dans *Le Déserteur*, chante en revenant de son évanouissement :

« Où suis-je ? Oh ciel ! j'ai les pieds nus...
Qui m'a mise en ce lieu, pourquoi m'ont-ils quittée ?

1. Rey, *Vieillesse de Sedaine*, p. 41.

Et ces soldats que sont-ils devenus ?
Mon cœur... Ah ciel ! que je suis agitée !!
Le roi l'a dit, il va venir,
Ah, je ne peux me soutenir !
Oui, sa grâce est accordée :
Arrêtez, arrêtez donc :
Mais c'était ici sa prison !
Je me rappelle ses accents !
Il me parlait... Quel bruit j'entends !!
Ce papier ! Dieux ! il n'est plus temps !! » (1).

Ce passage nous fait très bien comprendre le souci qui tourmente Louise et la cause de son évanouissement. On ne doit donc pas rejeter de prime abord cette forme du couplet, un peu réaliste, mais quelquefois bien à sa place, même quand on reconnaît qu'elle est la plus aisée à manier pour le poète.

La conduite du dialogue est également simple et naturelle. Sans jeux de mots et sans phrases recherchées, les personnages répondent directement à la question posée.

On peut cependant trouver chez Sedaine cette forme de conversation où les deux interlocuteurs s'entretiennent d'un sujet futile, en restant l'un et l'autre uniquement préoccupés d'une pensée qui les obsède et qu'ils expriment en la déguisant, sans oser la dire ouvertement. Telle est, par exemple, la scène de Victorine et de Vanderk fils, au deuxième acte du *Philosophe sans le savoir*. Victorine soupçonne un duel et voudrait s'en convaincre. Son plus grand désir serait que Vanderk fils lui apprît l'emploi de sa journée du lende-

1. *Le Déserteur*, III, 11.

main ; lui, il pense de même à ce lendemain fatal, et tous les deux en parlent, mais en parlant d'une montre, d'un feu d'artifice, etc.

Cette conversation d'un sujet banal devient sous les pensées qu'elle cache, pleine de sous-entendus d'un effet dramatique qui caractérise toute la scène.

Victorine. — « . . . il est onze heures 7, 8, 9, 10 minutes, onze heures dix minutes. Demain à pareille heure. Voulez-vous que je vous dise tout ce que vous ferez demain ?

Vanderk fils. — Ce que je ferai ?

Victorine. — Oui ; vous vous lèverez à sept, disons à huit heures ; vous descendrez à dix ; vous donnerez la main à la mariée : on reviendra à deux heures ; on dînera, on jouera ; ensuite votre feu d'artifice, pourvu encore que vous ne soyiez pas blessé.

Vanderk fils. — Ah ! si je le suis. . .

Victorine. – Il ne faut pas l'être.

Vanderk fils. — Cela vaudrait mieux.

Victorine. — Je parie que voilà tout ce que vous ferez demain.

Vanderk fils. — Tu serais bien étonné si je ne faisais rien de tout cela.

Victorine. — Que ferez vous donc ?

Vanderk fils. — Au reste, tu peux avoir raison... » (1).

L'observation de l'expression chez Sedaine permet d'en apprécier un détail important en ce qui concerne la valeur des types et la valeur artistique des pièces en elles-mêmes : il saisit avec un relief particulier et avec une grande facilité les différences entre les diverses manières de s'exprimer de ceux qu'il présente sur la scène. Il comprend la nécessité de faire

1. *Philosophe sans le savoir*, II, 10.

parler à chacun de ses personnages, sa langue propre, ou tout au moins de leur laisser le langage de leur classe sociale.

Quand la situation exige un couplet léger et gracieux, il s'efforce d'en faire et il y réussit quelquefois. Parfois aussi, mais rarement, il lui arrive, tout comme à un autre, de jeter d'un trait de plume quelques rimes non sans charme, de tracer une scène ou un tableau qui par sa simplicité ait la grâce des couplets de Panard ou de Favart ; on peut s'en convaincre par les deux exemples suivants :

« Une fille est un oiseau
Qui semble aimer l'esclavage
Et ne chérir que la cage
Qui lui servit de berceau.
Sa gaîté, son badinage,
Ses caresses, son ramage,
Font croire que tout l'engage
Dans un séjour plein d'attraits ;
Mais ouvrez lui la fenêtre
Juste, on le voit disparaître
Pour ne revenir jamais » (1).

« Un fin chasseur qui suit à pas de loup
La perdrix qui trotte et sautille,
Un fin chasseur à l'instant qu'il dit pille,
N'est jamais si sûr de son coup
Que moi quand je guette une fille
Gentille.
Si mon ardeur
A sa pudeur
Donne des ailes

1. *On ne s'avise jamais de tout*, sc. 14.

Tant mieux,
Je la suis des yeux » (1).

Ces deux citations sont incontestablement poétiques. Leur poésie consiste dans une comparaison heureuse exprimée avec assez de charme, mais surtout dans la franchise et dans la gaîté de l'auteur lui-même, qu'on aperçoit à travers les vers.

Sedaine est ici poète même par la forme ; mais ce sont là des exemples fortuits et rares.

L'œil observateur et l'oreille fine de Sedaine lui permettaient de sentir les nuances de différents langages ; la noblesse parle chez lui d'un style bien plus soutenu que les domestiques ; dans le *Philosophe sans le savoir* on reconnaît presque toujours à première vue si c'est le maître ou le serviteur qui parle.

Les « petites gens » surtout, les valets, les bourgeois, les paysans, Sedaine sait les faire « jaser ».

Ce n'est guère qu'au XVIIIe siècle qu'on commença à comprendre combien était déplacé le langage noble dans la bouche d'un rustre. De là l'enthousiasme des lettrés eux-mêmes pour le jargon « poissard » de Vadé que Voltaire encourageait à la scène, en demandant que le style fut approprié aux individus, comme aux genres littéraires (2).

Nous savons que Sedaine dédaigna le réalisme outré de Vadé, mais il s'appliquait quand même, à donner à ses gens du peuple une langue terre à terre

1. *Le Roi et le Fermier*, couplet de Lurewel (II. 4).
2. Gohin, *Les transformations de la langue*, p. 161.

et dénuée du peu de poésie que le couplet ou l'ariette paraissent devoir exiger.

Mme Simon « gourmande » sa fille :

« Mais, mais voyez l'insolence,
L'impudence !
Fallait-il pas les flatter ?
Et toi tu mérites, sotte,
Que dans l'instant je te frotte...
Au lieu de les écouter
Tu devrais les rebuter !
Tu sais que sans la vertu
La beauté n'est qu'un fêtu ;
Tu sais bien que sans l'honneur,
Une fille est une horreur » (1).

Ce sont là des phrases d'une expression vive, mais qu'on a reprochée à Sedaine. Il s'en défend très ingénieusement : « Peut-être ces censeurs ont-ils raison, dit-il, mais j'ai cru avoir employé le style qui convenait à l'être, aux mœurs, à la situation du personnage qui parle. Croit-on qu'il m'eût été difficile d'élever le ton et de faire dire à cette mère irritée :

« Mais voyez de quel front, avec quelle impudence,
Ces femmes ont osé soutenir ma présence !
Il semblait que mon cœur, trop prompt à s'irriter,
Devait, faible et rampant, s'abaisser et flatter...
Moi ! les flatter ! oh ciel ! et toi qui dès l'enfance... » (2).

Les alexandrains ne finissent point là... il en faut beaucoup à Sedaine pour exprimer les quelques

1. *Le Jardinier et son Seigneur*, sc. 14.

2. Avertissement du *Jardinier et son Seigneur*, mentionné ci-dessus.

phrases de son couplet, dans lequel il se sent tout de même plus à son aise. Mais il n'en abuse pas.

L'analyse du *Jardinier et son seigneur*, par exemple, faite sous le rapport de la langue populaire, ne nous fournit que quelques exclamations bien à leur place chez des paysans : *au diable*, *capédédious*, *palsangué*, *Hé sandis*, *jarnombilles ;* nous y trouvons aussi quelques comparaisons prises dans le milieu où se passe l'action : « Vous croyez qué céla sé fait (la perruque) *comme un plant de laitue* » (sc. 2) ; « ces seigneurs sont bons quand ils sont seuls ; mais devant le monde ils montent *comme une soupe au lait* » (sc. 2) ; on y rencontre aussi des expressions comme « se manger d'impatience » (*Je me mange d'impatience*, dit Mme Simon, sc. 5) et des changements de mots comme *salépètre* (vous êtes vif comme *salépètre* (sc. 2), comme *héleine* (le vent dans la plaine, suspend son *héleine*, sc. 17). Les paysans modifient encore parfois la prononciation des mots qu'ils emploient ; ils disent *bian* pour bien, *viant* pour vient, etc... et c'est presque tout ce qui est possible de noter sous ce rapport.

Le réalisme si pénétrant des pièces campagnardes de Sedaine ne provient pas d'un jargon vulgaire, mais plutôt de la manière de penser et d'agir des personnages, de leurs situations mutuelles et du caractère de leur milieu, que nous sentons très bien.

Et ce sont là des traits plus profonds et plus expressifs que quelques phrases prises dans le peuple et outrées à dessein. Comme nous sommes bien à la

campagne et parmi des paysans avec ce dialogue de Mathurine et de Lucas.

« *Mathurine.* — Ha, ha, ha, Lucas qui s'assomme de coups. Comment Lucas ? Vous vous battez ? Je ne voudrais pas être votre femme. Si vous vous battez vous-même, que lui feriez vous donc ?

Lucas. — Cependant, Mathurine, j'ai à vous proposer...

Mathurine. — A me proposer ? Non, je ne veux pas de vous.

Lucas. — C'est que je suis amoureux.

Mathurine. — Et vous aimez à battre, quand vous êtes amoureux ?

Lucas. — Tenez Mathurine, il n'y a qu'un mot qui serve. Voulez-vous de moi ?

Mathurine. — De vous ! de vous ! de vous ? Mais, mais il y a à penser...

Lucas. — Voulez-vous de moi pour gendre ?

Mathurine. — Ah !... c'est de ma fille... » (1).

ou bien avec la scène de *Rose et Colas* où Mathurin gronde sa fille :

Mathurin. — « Oui, on va la marier, une personne qui n'est capable de rien...

Rose. — Mon père...

Mathurin. — Une vanteuse qui ne songe qu'à se mirer.

Rose. — Mais, mon père...

Mathurin. — Sans soin, sans amitié, sans vigilance...

Rose. — Pouvez-vous dire que je...

Mathurin. — Qui laisse traîner jusqu'à sa laine... Boire, manger, dormir et faire ses quatre repas, voilà ce qu'il lui faut...

Rose. — Pouvez-vous me faire quelque reproche ?

Mathurin. — Qui n'a que l'amour en tête, qui n'aime que son Colas... seulement le nom de Colas m'en dégouterait... Colas, Colas... un libertin, un vagabond, qui est amoureux de

1. *Les Sabots*, sc. 2.

toutes les filles, qui en conte à toutes celles qu'il voit... Mais il est parti. S'emmouracher d'un garçon, et de qui encore ? si je le trouve ici... » (1).

On a l'impression, à la lecture de ces scènes, que Sedaine sent vraiment ce qu'il nous représente et qu'il a le talent de nous le faire comprendre et de nous le faire sentir, comme il l'a voulu.

Cette impression devient une certitude avec les pièces où Sedaine traite des sujets anciens. Les personnages parlent alors une langue, qui s'efforce peut-être d'avoir une teinte de poésie, la poésie du passé, mais qui n'indique que de très loin l'époque où a lieu l'action.

Cela, Sedaine devait être déjà en état de le faire. Des savants comme Falconet, La Curne de Sainte-Palaye et Bonamy travaillaient précisément alors à faire revivre des mots anciens, dont ils comprenaient la valeur poétique. La littérature avide de nouveauté les acceptait volontiers et, charmée par leur tournure un peu vieillie, cherchait à les conserver (2).

Aucassin et Nicolette, opéra comique, tiré d'un conte remontant au poème célèbre — du même titre — provenant du XIIe siècle, peut nous fournir une fois encore la preuve de la pauvreté des moyens d'expression dont dispose Sedaine. Selon Féraud les mots : *damoiseau*, *désastreux*, *deviser*, *se douloir*, *joliette*, *guerdon*, *pastoureau*, *portail*, *servage*, sont déjà vieillis au

1. *Rose et Colas*, sc. 13.
2. Gohin, *Transform. de la langue*, p. 142.

XVIII[e] siècle ; ils indiquent chez Sedaine une certaine recherche d'archaïsme, de même que les expressions connues : *bannière*, *créneau*, *donjon*, *herse*, rares déjà dans l'usage courant au moins autant que les objets qu'ils représentent. Nous voyons qu'ils ne sont pas nombreux. Tous les autres sont pris dans la langue habituelle du XVIII[e] siècle.

Sedaine tente encore d'évoquer le moyen-âge en parlant de Roland, ou par des épithètes propres à une chanson de geste : *Beau sire*, *Nicolette tant chérie*, etc. Le chant de Bredau (II, 7) possède surtout ce caractère ancien dans sa forme et dans son sujet ; mais il est presque exclusivement la traduction que La Curne de Sainte-Palaye a fait du poème du moyen âge (1).

Ce qui est intéressant, c'est que les paysans d'*Aucassin et Nicolette*, comme d'ailleurs des autres opéras comiques de Sedaine à sujets anciens, parlent comme ceux de *Rose et Colas* ou des *Sabots*.

Sedaine se montra satisfait des quelques mots archaïques qu'il employa dans sa pièce. Il sut grâce à eux nous rappeler ces anciens châteaux du passé, ces chevaliers couverts de leur armure et les pâles princesses amoureuses du temps des troubadours. Ce sont là, comme la romance de Richard (*Richard Cœur de Lion*), motifs à développements musicaux. Le compositeur Grétry par exemple — si nous en restons à la romance de Richard — lui donnera le cachet qui l'a

1. *Amours du bon vieux temps*, traduct. de La Curne de Ste-Palaye, p. 33, Paris, Vve Duchesne, 1756.

rendue si célèbre et la caractérisera avec cet air ancien qu'on aime de nos jours encore (1).

Sedaine pense aussi au décor : « Le théâtre, dit-il, représente les montagnes de la Suisse, le lever de l'aurore, un petit pâtre, le fils de Guillaume Tell ; il est vu sur la pointe d'un rocher, dans le lointain ; il joue sur son flutiau le rhanz des vaches de la Suisse, et les échos paraissent le répéter. On voit, dans les entre-deux des montagnes, des pâtres, des vaches, des moutons... » Tel est le milieu qu'il souhaite aux événements du premier acte de *Guillaume Tell*, ce qui nous prouve qu'il a bien devant les yeux la scène où il place son action, mais que c'est le décorateur, cette fois, qui nous la fera voir.

En composant ses situations, en se préoccupant de leur cadre, surtout en écrivant les couplets faits pour être chantés, Sedaine ne pouvait jamais oublier qu'il était avant tout auteur d'opéras comiques.

1. Grétry raconte qu'il travailla toute une nuit à trouver une mélodie pour la romance de Richard. Vers quatre heures du matin son morceau de musique était prêt ; il sentit alors qu'il avait froid et pria son domestique de lui faire du feu. « Ça ne m'étonne pas, dit alors celui-ci, que Monsieur soit gelé, à rester ainsi toute la nuit sans rien faire » (*Mémoires de Grétry*, I, 369).

CHAPITRE X

LA PHILOSOPHIE DE SEDAINE.

Sedaine a-t-il une philosophie et peut-on en parler? En se posant cette question, on ne doit pas oublier qu'il vivait au XVIIIe siècle, dans un milieu de philosophes. Leurs idées finirent par devenir les siennes.

L'homme d'action qui était en lui devait se plaire au caractère et aux tendances pratiques du sensualisme de Locke, tel que le professaient Diderot et d'Alembert, ses intimes, Voltaire et Rousseau, les chefs du mouvement philosophique de l'époque. L'homme de condition modeste, qu'il était aussi, devait volontiers prêter l'oreille aux théories qui tendaient à la disparition du préjugé de naissance, et l'homme de théâtre pouvait être tenté de les exprimer sur la scène.

C'est d'ailleurs au théâtre, au parterre, qu'on discutait le plus passionnément au XVIIIe siècle, et la scène devait prendre part et souvent donner matière à la discussion : elle se prêtait admirablement à ce rôle de démagogue. Assurée d'une audition attentive, elle fortifiait la froide maxime par sa mise en scène, par un

vers sonore et frappant, par la déclamation vigoureuse de ses acteurs. Et on peut presque dire que « le théâtre, dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, était devenu une espèce de Forum ; toutes les questions qu'élaborait cette époque et d'où la révolution devait jaillir, s'agitaient dans les pièces, même les plus légères » (1).

Les pièces de Sedaine ne manquaient pas de les faire entendre.

Sedaine qui ne se livre qu'aux genres « modernes » et en faveur, aux genres populaires, d'après le sens de leurs origines et de leurs tendances — à l'opéra comique un moment après qu'il cesse de l'être, au drame un moment avant qu'il le devienne avec Mercier — Sedaine est « moderne » également quant à ses opinions et quant à son désir de les proclamer.

Mais, esprit éminemment pratique et manquant toujours quelque peu de culture intellectuelle, il ne peut pas suivre les Philosophes, ses amis, dans les dissertations métaphysiques qui les agitent ; il lui serait impossible de discuter avec eux les questions du dogme ou bien de la Révélation ni de prendre part à leurs recherches de la destinée de l'homme.

Ses œuvres, au moins, n'en parlent point ; son esprit positif et rationnaliste, son caractère plein d'humanité, bien dans le type du XVIIIe siècle, devaient se conformer sans doute et pour la partie spirituelle des idées philosophiques, aux opinions de l'époque.

1. Hippolyte Lucas, *Histoire philosophique et littéraire du théâtre français*, II, 65.

Le théâtre avait divisé les tendances abstraites et sociales qui formaient la philosophie du XVIIIe siècle en remettant à la tragédie le soin de plaider les causes de la liberté politique, de l'incrédulité et de la tolérance, et en laissant à la comédie et au drame les questions de philanthropie et d'égalité des conditions (1).

Par le genre de ses œuvres, comme par le tour de son esprit, Sedaine s'est réservé cette deuxième sphère d'idées.

Mais la première l'intéressait aussi : il faisait partie de la grande famille française et prenait part aux événements qui l'agitaient. Il connaissait les abus de la Régence et il sentait combien le « Roi » chez Louis XV, s'éloignait de son peuple ; les libertés politiques, le « contrat social » ne pouvaient le laisser indifférent.

Il trace donc l'esquisse du souverain idéal, bon et généreux, proche du peuple, s'attablant gaîment, lui roi, à la table d'un fermier, roi qu'une fausse dignité n'empêche pas de rester homme quand même, mais roi, adoré alors de ses sujets et dont il est tout l'espoir. Ce tableau idéal de la royauté que Sedaine se plaît à représenter, contraste péniblement avec la réalité, en 1762...

La satire de la cour, du roi et des courtisans, développée plus tard dans *Raimond V*, a pour but de met-

1. Cf. Léon Fontaine, *Le théâtre et la philosophie au XVIIIe siècle.*

tre en lumière où doit aboutir cette royauté si éloignée de la nation. L'idée de cette pièce est la même que celle du *Roi et le Fermier*. Un roi qui s'entoure de courtisans et ne voit le monde qu'à travers leurs flatteries, perd le moyen d'apprendre la vérité, et le jour où se réveillant il voudra la connaître, ses forces seront trop faibles pour qu'il puisse la faire parvenir jusqu'à lui. Il n'y a que le contact ininterrompu entre le roi et son peuple qui puisse conserver au trône sa bonté et sa justice et le trône lui-même.

Et si un roi outrage les droits d'un peuple, qu'il s'attende à une révolte justifiable et compréhensible, funeste en conséquences et qui exigera de lourds sacrifices comme celui que fit « Maillard » pour l'apaiser.

On ne peut pas s'étonner qu'un gouvernement n'ait point voulu laisser représenter une pièce qui prophétisait une révolution comme suite naturelle de ses fautes. Sedaine devançait ainsi la sanglante représentation qui, un peu plus tard, eut lieu, sur un autre théâtre, et devant laquelle la tête royale s'inclina cette fois.

Mais ces sujets sont chez Sedaine une exception.

Il se renfermait habituellement dans la sphère des petits événements quotidiens, des petites intrigues familières, et il restait dans la simplicité des idées du monde qu'il étudiait. Dans ce cercle étroit, il est d'un « optimisme un peut court », le mot est de M. Lanson, d'un optimisme qui provient toujours du ton général du XVIIIe siècle, du respect de la nature qu'ido-

lâtrait Diderot et du dédain de la civilisation condamnée par Rousseau.

C'est à la campagne, sinon parmi des sauvages, que le XVIIIe siècle cherche la bonté, l'amour, la grâce, le dévouement. Sedaine les y trouve. Tous ses paysans sont sympathiques et on n'en verrait aucun qui fût malhonnête. Tous ont des mœurs vertueuses; à tous, les sentiments donnent une grande noblesse d'âme et de cœur. Ils manquent parfois d'intelligence — ce n'est pas la faute de Sedaine — Rose et Guillaume de *L'Anneau perdu et retrouvé*, par exemple, Bertrand du *Déserteur*, mais ils ne sont jamais méchants. Véritablement amoureux, ils font ensemble un parfait ménage et peuvent chanter :

« Ah ! que chez nous,
Ah ! qu'il est doux,
Le mariage ;
Car les bons,
Car les très bons
Ne se font
Qu'au village » (1)

Le pauvre vaut aussi mieux que le riche, ayant moins de tentations; de là des types comme le pauvre Antoine du *Comte d'Albert* et comme Félix ; de là des personnages ridiculisés comme le bourgeois Laurent, de *L'Anneau perdu et retrouvé*, comme M. Pince, de *Blaise le Savetier*. Sedaine en fait la satire, mais il s'arrête à temps et reste malgré tout impartial.

Une fois seulement il s'est laissé aller à attaquer la noblesse.

1. *Anneau perdu et retrouvé*. I. 1.

Tous ses personnages de classes supérieures, exception faite du comte d'Albert, d'Octavio et de quelques autres encore, sont ceux de son théâtre qui possèdent le plus de défauts. La marquise et le marquis du *Diable à quatre*, le seigneur, hôte du jardinier, Aldobrandin et Fabio du *Magnifique*, le baron Versac, les courtisans du *Roi et le Fermier*, tous ces personnages sont sans doute bien plus intéressants, dépeints tels qu'ils le sont que s'ils ressemblaient à Candor, le type du « bon seigneur », mais dans leur ensemble on peut remarquer le peu de sympathie de Sedaine pour eux.

Il résume, d'ailleurs faussement, la morale de sa pièce, lorsqu'il fait dire à Mme Simon : « Les seigneurs n'ont qu'un doigt pour faire du bien, ils en ont neuf dont ils peuvent faire du mal » (*Jardinier et son seigneur*, sc. 18). C'est aussi déformer l'idée qu'exprimait La Fontaine :

« Petits princes, videz vos débats entre vous :
De recourir aux rois vous seriez de grands fous,
Il ne les faut jamais engager dans vos guerres,
Ni les faire entrer sur vos terres ».

Une fois seulement, dans *Le Philosophe sans le savoir*, Sedaine cherche véritablement à rendre la « noblesse » sympathique. Mais il lui donne alors le nom, le ton, les allures et le milieu de la bourgeoisie.

Sedaine n'aime pas la noblesse, car il est pour l'égalité des conditions ; celui donc qui abuse de son titre et de sa situation lui est odieux, le bourgeois et l'homme du peuple, par contre, ont toutes ses sym-

pathies. *L'Enfant trouvé* sera vertueux et aimable, mais malheureux, aussi longtemps qu'il n'aura pas découvert son père.

Avec *Félix*, Sedaine continue la longue suite des pièces qui condamnent les préjugés sociaux, mis à la scène depuis Marivaux, dans *Les Jeux de l'amour et du hasard* et dans *Le Préjugé vaincu*, et de même dans *La Gouvernante* de La Chaussée, *Cénie* de Mme de Graffigny, *Nanine* de Voltaire, *Le Père de famille* de Diderot, jusqu'à aboutir à l'exposé d'un condition illégitime. Mais comme *Le Fils naturel* de Diderot, *L'Enfant trouvé* retrouvera son père à la fin de l'action. Notre auteur n'avait pas osé exprimer le dernier mot de sa pensée.

Sedaine est donc bien d'accord avec les idées de son siècle.

Il donne, une fois, une pièce qui est le miroir véritable des opinions de son entourage : c'est *Le Philophe sans le savoir*, drame qui appartient bien exactement au genre des « pièces qui dissertent et qui argumentent, qui discutent et qui combattent », et qu'on pourrait appeler « pièces philosophiques ou pièces à thèses » (1).

Thèses, il s'en propose deux dont il poursuit le développement dans son drame : le problème du duel et celui de la réhabilitation du travail.

Et, en passant, sachons apprécier l'art de Sedaine qui sut éliminer toute tendance sociale des relations

1. M. A. Déville, *la Philosophie au théâtre*, p. 6.

de Victorine et de Vanderk fils, et présenter ainsi le tableau charmant d'un amour ingénu.

L'égalité des conditions, il l'avait déjà traitée dans *Félix* ; ici, il l'indique en persuadant son public que le travail égalise et remplace les titres de noblesse.

En ce qui concerne le duel, de nombreuses oppositions s'élevaient contre une pratique qui étendait ses ravages sur toute la société ; on se souvenait surtout du ton énergique avec lequel Julie d'Estanges en démontrait l'absurdité à Saint-Preux, mais le duel n'en existait pas moins pour cela, comme il existe d'ailleurs encore aujourd'hui.

Vanderk père, ne trouve rien à opposer à son fils pour l'empêcher de se battre ; celui-ci subira les conséquences d'une coutume illogique et barbare. Le drame de Sedaine est ainsi un argument de plus contre un dernier usage que nous a légué le moyen-âge, argument traité avec un réalisme qui n'est pas d'un doctrinaire mais d'un observateur. Et Sedaine nous montre les conséquences sans un mot de théorie, par les faits mêmes.

La réhabilitation du travail, que poursuivaient sur un terrain commun les Philosophes et les Economistes du XVIIIe siècle, devait plaire aux inclinations démocratiques de Sedaine. On avait unanimement compris que l'avenir d'une nation dépend d'une répartition égale du travail sur toutes les classes de la société. Voltaire avait pu s'en convaincre à Londres, et cette opinion devenait de plus en plus commune,

depuis que l'Emile de Rousseau apprenait l'état de menuisier.

Trois ans après, Sedaine faisait de son gentilhomme un commerçant, estimant plus que son titre le nom qu'il avait acquis par son travail : « Je ne connais que deux états, dit Vanderk père, au-dessus du commerçant (en supposant encore qu'il y ait quelque différence entre ceux qui font le mieux qu'ils peuvent dans le rang où le ciel les a placés) : je ne connais que deux états, le magistrat qui fait parler les lois et le guerrier qui défend la patrie ». Et il a caché ses titres de noblesse à son fils par une prudence peut-être inutile : « j'ai craint que l'orgueil d'un grand nom ne devint le germe de vos vertus ; j'ai désiré que vous les tinssiez de vous-même » (II, 4).

Et ces idées tenaient tellement au cœur de Sedaine (1)

1. Sedaine tient même souvent à être d'actualité ; il y tient trop parfois car il sacrifie le côté artistique de son œuvre à sa tendance politique. C'est ainsi qu'il décida de faire du changement dans son *Philosophe sans le savoir*, dont la morale parut surannée pendant la Révolution. Les passages en question sont mentionnés par M. Rey (*Vieillesse de Sedaine*, p. 62) qui les a relevés dans un exemplaire appartenant à la famille de l'auteur.

« Sedaine ajouta (à son œuvre) quelques touches comme celle-ci : « Les hommes ne naissent-ils pas égaux » ? Au lieu de : « J'ai craint que l'orgueil d'un grand nom ne devint le germe de vos vertus », Sedaine écrivit : « J'ai craint que le misérable préjugé de la naissance, qui ne sert que d'aliment à l'orgueil et à l'ambition, j'ai craint que le sot préjugé que la raison fera un jour disparaître, ne devint le germe de vos vertus ». La moralité si vague et si vaine de la pièce, blâmant « l'étourderie » des jeunes gens, qui peut faire si facilement « le malheur de tout ce qui les entoure » fut tournée du sentiment à la politique ; un développement lui fut substitué, « plus analogue » aux principes,

qu'il leur a consacré l'une des grandes scènes de son drame en faisant longuement parler Vanderk père. Ce

comme on disait alors, et surtout aux circonstances : « Ah ! jeunes gens, jeunes gens, ne penserez-vous jamais que votre sang est à la patrie et ne doit être versé que pour elle ? Oui, tout citoyen qui, pour une querelle particulière, veut plonger ses armes dans le sein d'un autre citoyen, est un scélérat qui attaque un des défenseurs de la patrie. Hé, si la prévention, la colère, la vengeance, la déraison vous insultent et vous provoquent, les lois ne sont-elles pas là pour vous venger ? » et en imprimant son *Guillaume Tell* l'an II de la République, Sedaine eut l'idée bizarre de proposer un pareil dénouement à sa pièce : « *Scène patriotique proposée* : Je désirerais que cette pièce, pût (attendu les circonstances qui le permettent) se terminer par les scènes suivantes, on entendrait en sourdine l'air des Marseillais :

Amour sacré de la patrie... etc.

Melktal père dirait : « Qu'entends-je ? Va voir ce que c'est, Guillaume Tell ». Il irait, reviendrait, et dirait : « Ce sont les Français, les braves sans-culottes de la nation française ». Alors paraîtraient les sans-culottes ; l'un d'eux dirait aux Suisses, sur l'air des Marseillais :

O vous qui donnâtes l'exemple
Pour conquérir la liberté
Ne renversez jamais le temple
Que votre sang a cimenté.
Ne protégez jamais l'empire
Des rois et de leurs attentats
Et ne nous forcez point à dire
Aux armes citoyens, etc.

(il y a encore un deuxième couplet semblable...).

Ensuite Français et Suisses, Suisses et Français chanteraient ensemble :

Amour sacré de la patrie..., etc.

Et je suis persuadé que cela ferait un bon effet ».

La Marseillaise chantée par des montagnards du temps de Guillaume Tell ! On voit que la Révolution avait fortement ébranlé tout sentiment critique, pour qu'une idée pareille pût naître.

dernier, c'est le type du noble, mais du noble travaillant, de l'homme libre de préjugés, de l'homme humain et bon envers les autres mais dur et exigeant pour lui-même. C'est le vrai type du « philosophe » au XVIII[e] siècle. Car ce titre, quelque peu orgueilleux ne désignait pas à cette époque « le profond penseur qui s'efforce de pénétrer les lois de l'Univers et la nature de l'âme, ou le spectateur indifférent des agitations de ce monde et des sottises du vulgaire, le sage qui cherche un bonheur tranquille dans sa réflexion et dans l'étude » mais on appelait alors ainsi « tout écrivain indépendant plus ou moins philosophe, c'est-à-dire philanthrope, adversaire des préjugés, ennemi des puissances, réformateur de la société » (1) ou tel homme d'action qui mettait en œuvre les théories du siècle.

Professant les mêmes idées que les Philosophes, Sedaine incarnait ces idées en un type attrayant, et il prouvait ainsi la haute opinion qu'il en avait et leurs effets heureux dans la pratique de la vie.

De là les louanges si nombreuses et si enflammées que lui prodiguèrent tous ceux qui rêvaient un tableau pareil.

Si les idées philosophiques de Sedaine sont simples et sans grands horizons, sa morale, par contre, est élevée ; les personnages qu'il a su faire vivre sur la scène, selon ses principes, sont là pour le prouver.

1. Léon Fontaine, *Le théâtre et la philosophie au XVIII[e] siècle*, p. 6.

Mais il a fait mieux encore, il a essayé de les incarner non seulement dans un être fictif, mais dans un personnage réel, lui-même. L'admiration qu'il avait pour elles devait être bien grande, car il y est presque parvenu.

Sa vie devint un modèle unanimement connu ; citée comme un exemple de persévérance et de vertu, elle finit par être le sujet de contes pour enfants tant son caractère paraissait édifiant (1).

De son siècle et plus tard, on ne parle jamais autrement que du bon, de l'honnête, de l'excellent Sedaine ; ces épithètes lui sont restées pour toujours (2). D'habitude les légendes se forment lentement ; mais, pendant sa vie même, Sedaine fut presque un personnage légendaire. C'est que les 70 ans qu'il a vécus furent un exemple pour le courage avec lequel il supporta les épreuves dont sa vie fut traversée. L'existence ne lui ménagea pas les coups : coups de poing au chantier, alors qu'il était jeune (3), ingratitude de David en sa vieillesse, qui, oubliant les soins que ce père adoptif lui avait donnés, se mit au nombre de ses ennemis.

1. On peut citer ici la biographie anecdotique de Sedaine faite dans cette intention par Mme Renée de Mont-Louis, sous le titre : *Sedaine* (Limoges, 1879).

2. Cf. L'article de M. Jullien dans la *Revue musicale* des *Débats* du 13 avril 1902.

3. M. Emile Campardon a publié dans son livre sur *Les comédiens du roi et la troupe italienne* (p. 137, II), un document racontant le plaidoyer de Sedaine au sujet d'un coup qu'il reçut à la tête en défendant le chantier où il travaillait, contre les violences du charcutier Destruissard.

Sedaine connut aussi les luttes intérieures. Il avait eu des moments de révolte contre un ordre social qui exige de tels sacrifices et il s'était parfois senti rebuté par tous les devoirs qu'impose la société :

« Avec tout autre emploi que celui du Poète
Il faudrait être citoyen ;
Envers l'Etat quelle effroyable dette !
Il faudrait amasser du bien,
D'un père chargé d'ans devenir le soutien.
Moi-même être à mon tour tendre époux et bon père,
A mon frère indigent montrer un cœur de frère,
Et n'épargner aucun moyen
D'arracher mon voisin du sein de la misère.
— Ajoute aussi, m'écriai-je irrité,
Qu'il te vaut mieux souffrir la faim, la pauvreté,
Être dans un grenier indigent, pauvre hère,
Et pâtir par ta vanité
Que remplir les devoirs d'une société
Qui par là te serait trop chère » (1).

Ces paroles échangées par deux amis et qui se trouvent dans *Le Caffé ou aveux poétiques* intéressent par cela surtout que la vie de Sedaine est là pour prouver le contraire. Un moment de découragement peut seul les expliquer : il ne manquait à Sedaine en effet ni la conscience de ses devoirs sociaux, ni les sentiments patriotiques. Même le cri de « Vive Louis », par lequel il termine *L'Ouvrage de cœur*, pouvait être prononcé avec sincérité.

On a relevé cependant dans la vie de Sedaine, et de

1 *Recueil des poésies*, I, 30.

son temps déjà, deux faits qui pourraient jeter une ombre sur cette existence « lumineuse ».

La première, c'est la question de sa maison. Les *Mémoires secrets* racontent une anecdote qui nous ferait supposer, de la part de Sedaine, une pensée peu honorable, cadrant mal d'ailleurs avec l'élévation habituelle de son caractère. Il aurait eu une liaison avec la femme de son bienfaiteur, Mme Le Comte, et celle-ci, à la mort de son mari, lui aurait fait cadeau de leur maison, dans l'espoir qu'il l'épouserait. Sedaine reçut le cadeau dans l'intention de se marier, mais avec Mlle de Sériny, et il aurait peu après forcé Mme Le Comte à quitter son propre domicile ; l'anecdote met même sur le compte de Sedaine la mort de sa bienfaitrice, qui arriva bientôt après (1).

Cette sombre histoire a été heureusement éclaircie par M. Auguste Vitu, qui, ayant retrouvé les actes de donation de la maison en question, a réhabilité la mémoire de notre auteur. Le poète était, tout simplement, devenu le créancier des époux Le Comte et, à la veille de se marier, il aurait voulu régler une question d'intérêt : après la mort de son mari, Mme Le Comte était entrée en possession de la maison de la rue de la Roquette, et Sedaine ne fit qu'user de ses droits de créancier jusqu'à concurrence d'une somme de 20.000 francs. Le prétendu acte de donation ne constitua, en réalité, que le paiement d'une créance parvenue à terme, après quoi, la veuve avait dû aban-

1. *Mém. secrets*, III, 339.

donner une maison dont elle n'était plus propriétaire (1).

On accusa de plus Sedaine d'inconséquence, d'ingratitude et même d'hypocrisie : on lui reprocha d'avoir vécu dans l'intimité de plusieurs personnages de la Cour, d'avoir même accepté les sommes d'argent que certains princes lui donnèrent, alors que dans ses ouvrages il stigmatisait l'aristocratie et faisait étalage d'idées libérales.

Ses opéras comiques étaient joués dans des hôtels et dans des châteaux et d'étroits liens d'amitié l'unissaient à Dufort comte de Cheverny, à Mme d'Epinay et à tant d'autres... On peut donc s'étonner de tous ces vices qu'il attribuait à une noblesse dont il ne dédaignait point d'être l'ami.

Il reçut de nombreuses faveurs de Marie-Antoinette, entre autres une audience personnelle au petit Trianon ; des rois lui rendirent visite, le roi de Danemark, Gustave de Suède, l'empereur Joseph II, Paul I[er] de Russie, et la grande Catherine lui fit don d'une petite fortune (3); on peut donc s'étonner de la tirade qui se trouve dans *L'Hommage aux Mânes de Lemierre* donnée comme préface à son *Guillaume Tell.*

1. Auguste Vitu, *La maison de Sedaine. Revue d'art dramatique*, année 1886, p. 257-265.

2. Dufort, *Mém.* I, 236, 248, 380 ; II, 13. A. Rey, *Château de Leumont*, p. 80.

3. Alfred de Vigny, *De Mlle Sedaine et de la propriété littéraire*, *Revue des Deux-Mondes*, 15 janvier 1841, article commenté par Jean Sauvetaire, *Alfred de Vigny et la fille de Sedaine* (*Revue d'histoire littéraire de la France*, 1897, t. IV).

« Orgueilleux souverains, au sein de la mollesse
Coulez en paix vos jours, que la Parque vous laisse.
. . . .
Abdiquez, abdiquez votre pouvoir suprême,
Et que le genre humain se gouverne lui-même :
Vous fîtes tous ses maux. Quelle est la nation
Qui n'ait point à gémir de votre ambition ?
C'est vous qui nous livrez à l'horreur de la guerre,
Les prêtres et les rois ont dépeuplé la terre ».

L'inconséquence est frappante (1). Mais on peut admettre que Sedaine avait fait une exception pour les rois qu'il connaissait personnellement, et la sympathie qu'il ressentait pour eux ne peut, par comparaison, que rehausser leurs qualités. M. Rey le défend encore ainsi : « Dénoncé par l'« atroce » David — l'épithète est de Dufort — pour la tiédeur de ses sentiments politiques, noirci aux yeux des tyrans du jour à cause du chant royaliste tiré du *Richard*, peut-être crut-il devoir, pour sa sécurité et celle des

1. Les opinions parfaitement républicaines de Sedaine, au moment de la Révolution sont caractérisées encore par une pièce de vers sous le titre *Commissionnaire de Saint Lazare*, où on trouve ce passage :

« J'abandonne aux talents de nos plumes nerveuses
Le soin de célébrer ces âmes vigoureuses.
Qui pour la République affrontant les hazards
Vont braver les dangers de Neptune et de Mars ;
Pour ce siècle étonnant il faudrait des Homères... ».

Sa manière de dater est intéressante : « La 1re sans-culottide de l'an 2 de la République une et indivisible. »

Cette pièce de vers imprimée se trouve parmi des autographes de Voltaire, du comte de Boufflers, de Saurin, de Dorat, etc., au vol. 6844 des manuscrits de l'Arsenal.

C'est la seule pièce inédite de Sedaine que la bibliothèque de l'Arsenal possède.

siens, faire une espèce d'amende honorable. Sous le coup de suspicions mortelles n'a-t-il pas perdu son sang-froid ? » (1).

Et si on absout Sedaine du reproche d'ingratitude, il nous apparaît dans sa vie « philosophe », mais en toute conscience, soucieux de la morale qu'il professe, luttant pour elle toujours, succombant parfois, parce qu'il est homme, mais finissant quand même par remporter la victoire.

Et si la poésie la plus émouvante est celle des faits, la philosophie la plus efficace est celle qui s'exprime par la pratique.

Telle est la philosophie de Sedaine.

*
* *

Sedaine eut le rare bonheur de voir, quelques jours avant sa mort, l'estime dont il était entouré et le regret sincère qu'il laissait : une fausse nouvelle avait annoncé sa fin avant l'heure et les journaux publièrent sur son compte de louangeux articles nécrologiques qu'il put encore lire de ses propres yeux. Douce récompense des peines qu'il avait eues pendant sa vie ! Ses œuvres littéraires, non plus, n'eurent pas à attendre pour être admirées. Mais ce n'est que la postérité qui put bien en comprendre et en apprécier la portée : ses pièces sont le lien qui relie le théâtre du XVIIIe siècle au théâtre moderne.

1. Rey, *Vieillesse de Sedaine*, p. 65. 66.

APPENDICE

RELEVÉ DES SOIRÉES OU FURENT JOUÉES LES PIÈCES DE SEDAINE A LA COMÉDIE FRANÇAISE

D'après le livre de Joannidès, *La Comédie Française depuis 1680 à 1900*

Les premières ont eu lieu : du *Philosophe sans le savoir*, le 2 décembre 1765 ; de *La Gageure imprévue*, le 27 mai 1768 ; de *Raimond V*, le 22 septembre 1789.

Ces pièces furent jouées :

Années		Nombre de fois		Nombre de fois
1765	*Le Philosophe sans le savoir*	7		
1766	—	24		
1767	—	11		
1768	—	5	*La Gageure imprévue*	11
1769	—	5	—	
1770	—	5	—	
1771	—	6	—	
1772	—	2	—	
1773	—	2	—	
1774	—	2	—	9
1775	—		—	7
1776	—	1	—	10
1777	—	4	—	5
1778	—	1	—	7
1779	—	4	—	4
1780	—	3	—	3
1781	—	3	—	5
1782	—	3	—	6
1783	—	4	—	2
1784	—	2	—	3

Années		Nombre de fois		Nombre de fois
1785	—	2	—	5
1786	—	1	—	1
1787	—	1		
1788	—		—	7
1789	—	4	—	4

La même année fut joué à l'Odéon *Raimond V*, 2 fois.

1790	*Le Philosophe sans le savoir*		*La Gageure imprévue*	2
1791	—	1	—	3
1792	—	4	—	6
1793	—	2	—	2

Période de la fermeture de la Comédie-Française (1).

1799	*Le Philosophe sans le savoir*		*La Gageure imprévue*	
1800	—	1	—	4
1801	—		—	5
1802	—	4	—	2
1803	—	2	—	1

La même année on joue à l'Odéon, *Le mort marié* (2).

1804	*Le Philosophe sans le savoir*		*La Gageure imprévue*	5
1805	—	3	—	2
1806	—	3	—	4
1807	—	3	—	
1808	—		—	2
1809	—	6	—	6
1810	—	9	—	7
1811	—	7	—	8
1812	—	6	—	8
1813	—	2	—	7
1814	—	4	—	5
1815	—	8	—	8
1816	—	6	—	3
1817	—	4	—	6
1818	—	4	—	4
1819	—	3	—	5

1. Durant cette période aucune de ces deux pièces de Sedaine n'est jouée à Paris. Cf. *Histoire du Théâtre-Français* C. G. Etienne, A. Mortainville.

2. Odéon, *Histoire du second Théâtre-Français*, par P. Porel, G. Monval, Paris, Lemierre, 1876, p. 208.

Années		Nombre de fois		Nombre de fois
1820	*Le Philosophe sans le savoir*	2	*La Gageure imprévue*	4
1821	—	6	—	3
1822	—	3	—	6
1823	—	2	—	7
1824	—	2	—	6
1825	—	5	—	4
1826	—	4	—	1
1827	—	1	—	2
1828	—	1	—	6
1829	—		—	2
1830	—		—	3
1831	—	4	—	
1832	—	3	—	3
1833 (1)	—	4	—	2
1834	—	2	—	2
1835	—	2	—	
1836	—	4	—	3
1837	—		—	4
1838	—		—	
1839	—	4	—	3
1840	—	3	—	1
1841	—		—	2
1842	—	6	—	1
1843	—	3	—	
1844	—	1	—	
1845	—		—	
1846	—		—	
1847	—		—	
1848	—		—	4
1849	—		—	
1850	—		—	8
1851	—	2	—	4

1. En 1832, 1833, 1834, 1835, 1837, 1838, la Comédie-Française donne des représentations à l'Odéon.

On joue alors :

En 1833 *La Gageure imprévue* 1 fois

En 1834 *Le Philosophe sans le savoir* 1 fois

En 1838 — 1 fois

Années		Nombre de fois		Nombre de fois
—		—		—
1852	*Le Philosophe sans le savoir*	7	*La Gageure imprévue*	2
1853	—	3	—	
1854	—		—	
1855	—	7	—	
1856	—	5	—	6
1857	—	3	—	6
1858	—	3	—	
1859	—	6	—	4
1860	—		—	2
1861	—	2	—	3
1862	—	5	—	1
1863	—	2	—	8
1864	—	2	—	8
1865	—	10	—	2
1866	—	5	—	1
1867	—		—	14
1868	—		—	2

On retrouve Sedaine à la scène des Français seulement en :

1874	On joue alors		*La Gageure imprévue*	8
1875	*Le Philosophe sans le savoir*	21	—	3
1876	—	5	—	
1878	—		—	
1879	—	6	—	
1880	—	2	—	

Il disparaît de nouveau du répertoire jusqu'à l'année 1891 :

En 1891 on joue alors, *La Gageure imprévue* 1 fois.

En 1892 — — 8 —

Son *Philosophe sans le savoir* ne fut joué qu'en :

1906 1 fois à l'Odéon.

1907 3 — et 5 fois à la Comédie-Française.

ERRATA

Page 27, note, l. 10, *au lieu de* : Sérizy, *lire* : Sériny.
Page 48, note 1, *au lieu de* : Féron, *lire* : Fréron.
Page 48, note 3, l. 2, *au lieu de* : Hérissan, *lire* : Hérissant.
Page 58, note 1, *au lieu de* : Brichon, *lire* : Briasson.
Page 92, note 1, l. 12, *au lieu de* : discours, *lire* : Discours.
Page 92, note 1, l. 14, *au lieu de* : œuvres de Ducis de Bure, *lire* : *Œuvres de Ducis*, édition de Bure.
Page 92, note 1, ligne 16, *au lieu de* : Giri, *lire* : Gisi.
Page 92, note 1, l. 19, *au lieu de* : Zal, *lire* : Jal.
Page 92, note 1, l. 20, *au lieu de* : Lycée, *lire* : *Lycée*.
Page 93, note 1, *au lieu de* : An., *lire* : Ass.
Page 105, note 1, *lire* : *Comte d'Albert*.
Page 106, l. 22, *au lieu de* : le presse, *lire* : les presse.
Page 136, note, *au lieu de* : Jont, *lire* : Font.

Vu le 23 Juillet 1909

Le Doyen de la Faculté,
A. CROISET.

VU ET PERMIS D'IMPRIMER :
Le Vice-Recteur de l'Académie de Paris,
L. LIARD.

TABLE DES MATIÈRES

LAVAL. — IMPRIMERIE L. BARNÉOUD ET Cie.